جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

تحليل الخطاب الشعري
ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان
أحد عشر كوكباً لمحمود درويش

إعداد الطالب

فتحي رزق الخوالدة

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية قسم اللغة العربية وآدابهـــــا

جامعة مؤتة، 2005

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب فتحي رزق الخوالدة الموسومة بـ:

تحليل الخطاب الشعري

ثنائية الاتساق والإنسجام في ديوان أحد عشر كوكباً لمحمود درويش

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح الرواشدة		2005/5/22	مشرفاً ورئيسا
أ.د. خليل الشيخ		2005/5/22	عضواً
أ.د. يحيى القاسم		2005/5/22	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهـــــداء

إلى رواد الفجر، وحملة النور، وعشاق الصبح ...

إلى الرسائل المفتوحة التي ستبقى رموزاً خالدة في الذاكرة ...

إلى روح والدي ووالدتي ...

إلى زوجتي وابنتي الغاليتين...

وأهلي جميعا مع خالص المحبة والتقدير...

فتحي رزق الخوالدة

الشكر والتقدير

أتشرف بتقديم خالص الشكر، وعميق الامتنان إلى أستاذي الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة الذي منحني العناية والرعاية، وأسبغ عليّ كريم لطفه طوال مدة الدراسة فكان بلسماً شافياً، وعَلَماً هادياً، وموجهاً جمع بين السماحة والإتقان، لاستسهل بعزيمته الصعب، واستشرف بنور علمه معالم الطريق بفضل توجيهاته الكريمة، وإرشاداته الحكيمة، ودماثة خلقه.

كما وأتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي الذين لم يبخلوا عليّ بتوجيهاتهم الكريمة وهم الأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والأستاذ الدكتور يحيى عبابنة؛ لتفضّلهم بقراءة هذا الجهد، وتقديم النصح والإرشاد لي، معتبرا توجيهاتهم زادا وفيرا ألتمسه، معتمدا بعد ذلك بسعة الصدر، ولين الجانب لكلّ استدراك يتشرف به عملي، مؤمنا بأنّه عمل إنساني لا يخلو من الزلة، أو النقص...

كما وأتقدم بالشكر لكلّ من السيد ماجد الخوالدة، والسيد خالد الخوالدة، والسيدة مريم مشايخ على معونتهم لي .

وفي النهاية أتقدم بالشكر والعرفان لزوجتي صاحبة الفضل التي هيأتْ لي الظروف؛ لإنجاز هذا العمل بفضل جلدها، وسعة أفقها، وتحملها لعناء الجهد مع خالص المحبة والتقدير.

فتحي رزق الخوالدة

فهرس المحتويات

قائمة الجداول

قائمة الأشكال

الملخص

تحليـل الخطـاب الشعـري
ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش"

فتحي رزق الخوالدة

جامعة مؤتة، 2005

تستشرف الرسالة أفاق وجودها بطرح موضوع تحليل الخطاب الشعري"ثنائية الاتساق والانسجام"في ديوان أحد عشر كوكبا" لمحمود درويش، إذ تقف على مضمون مفهومي الاتساق والانسجام، ونظريات نقدية أخرى أسهمت في تشييد عالم الخطاب الشعري، واضعة الحدود لمجموعة من المصطلحات النقدية الخاصة بعلم لغة النص، ومؤسّسة لعلاقة اللغة بالرؤيا، والشكل بالمعنى، وهي بذلك تؤسس لعمليات منهجية في الكشف عن النصوص، لقبولها على شكل خطاب، وقد اتبعت في ذلك المنهج التحليلي المستند إلى نظرية التلقي والتأويل واصفا الكيفية التي ولجت فيها النظريات النقدية إلى عالم النّص بنصوص تطبيقية من الديوان ، ومستعينا ببعض المناهج الأخرى كالنفسي والتاريخي، وقسمت الدراسة إلى مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، قدمت في الفصل الأول نبذة عن هذه النظريات النقدية بمسار يكشف عن حدّ المصطلحات المشكلة لها كالجملة، والنّص، والخطاب، ومفهوم الاتساق، ومفهوم الانسجام .

أمّا الفصل الثاني فقد اشتمل على جانبي العرض النظري والتطبيقي للرسالة اللغوية المقدمة في الديوان مع وصف شامل لها تحت عناوين تناولت مفردات نظريّة الاتساق مثل الإحالات، والاستبدال، والوصل، والحذف، والمستوى المعجمي.

أمّا الفصل الثالث فقد أطلع بمهمة التعامل مع الرسالة اللغوية للديوان بوصفها خطابا، إذ تمّ البحث عن الانسجام فيها ضمن منهجية تأويلية لمضمونها ، وتأسيسا لعلاقة الاتصال بين اللغة والفكر بمفردات نظرية الانسجام تحت مجموعة من العناوين تضمنت انسجام الخطاب الشعري، وموضوع الخطاب/البنية الكلية والعنوان والتكرير، والمعرفة الخلفية ، والتشتت والانقطاع، وهي مفردات كفلت صياغة الخطاب، والكشف عن ماهيته، ولم تكن الدراسة لتصل إلى منتهاها إلا بوضع مجموعة من الرؤى والنتائج المستوحاة من رحلتنا مع المنجز النّصي التي ضمنتها في خاتمة الرسالة .

Abstract

Analysis of poetic discourse
A study of Cohesion and harmony in Mahmood Darweesh's poetic book (Diwan) " Ahada Ashara Kawkaban" (Eleven Planets).

Fathi Riziq Alkhawaldeh

Mutah University, 2005

The study introduces "The poetic Discourse Analysis through a combination of Cohesion and Harmony theories" in the mentioned Diwan. It goes through the theory of Cohesion, harmony and other critical theories that frame the poetic discourse. It shapes a group of critical idioms in particular with the science of text language.

The study furnishes for the relation of language with vision, morphology and lexicology that leads to explorative approaches for the lingual messages to be accepted as discourse in the context of a poetic Diwan that represents one consistent text.

I have used analytical approach based on perception and interpretation theories that describe how the critical theories tackle the context of the text through applying examples from the Diwan. At the same time I used psychological and historical approaches to help for clearer results.

The study structured in an introduction, three chapters and the closure.

In chapter one I briefed about the critical theories trying to explore the limits of the idioms of these theories including sentence, text, discourse in addition to the theories of Cohesion and harmony.

Chapter two applied the theories on the Diwan's lingual theme. Also, it includes the lingual cohesion and a comprehensive description of the theme that discuss the items of the cohesion theory categorized under reference, substitution, conjunction, ellipsis and the lexical level.

Chapter three discussed the lingual message of the Diwan as poetic discourse and initialized a connection between language and thoughts using cohesion theory's items subtitled into harmony of the poetic discourse, the subject of the discourse, the comprehensive structure, the title and repetition, the background knowledge, disturbance and disconnection. These items ensure the formation of the poetic discourse and uncover its theme.

The closure concluded a group of visions and results of this study.

الفصل الأول

مدخل إلى نظريات تحليل الخطاب

1.1 المقدمة.

احتلّ موضوع الدراسات النّصية موضعا مركزيا في الدراسات النقدية اللغوية المعاصرة؛ انطلاقا من مبدأ أنّ لسانيات النّص مدخل مهمّ لانسجام الخطاب، وأنّها ذات علاقات دلالية وتداولية تغني الجوانب النّصية، وتخدم التأويل، وتؤسس للبنائية الموضوعية، وتنبيء بمدى فعالية الخطاب، ودينامية النّص.

وتأسيسا على هذا، فقد هدفت الدراسة إلى الوقوف على معالم نسيج النّص، ورؤيا الخطاب في المنجز النّصي المتمثل بديوان "أحد عشر كوكبا"، واضعة نصب عينيها الوقوف على جانبين مهمّين في الدرس اللساني الحديث يتمركز الأول حول دراسة الرسالة اللغوية دراسة نصية، والآخر حول البحث عن الجوانب الدلالية فيها، والتأطير للعلاقة بين الشكل والمعنى، والدال والمدلول، والدخول إلى عالم النّص؛ لدراسة الرسالة اللغوية بتوظيف آليتين مهمتين:هما آليتا الاتساق والانسجام في الديوان؛ إيمانا بضرورة تفعيل هذه الآليات لدراسة الخطاب الشعري الذي ظلّ حينا من الزمن في منأى عن الدراسة التطبيقية، إذ علا صخب التنظير، وبقي الجانب التطبيقي في الخطاب الشعري ضمن هذا السياق يراوح مكانه، على الرغم من أهميته النابعة من قدرته على رصد حركة الشعرية العربية، وفعاليته في إثراء الفكر، وتقديمه لقراءات جديدة، واستشرافه للتّأويلات الإنتاجية بمراعاة مفردات مهمّة في النظريات النقدية قديما وحديثا في الجانب التأويلي، الأمر الذي يدعم اتجاها استكشافيا ينهض بفعل رؤيا دراسة الخطاب الشعري الذي يعبّر عن مراحل زمنية عاكسا نتائجها، وحاملا لهمومها، ومعبّرا عن ثقافة مبدعيها باعتباره إرثا حضاريا يشكل حلقة وصل بين ماض تليد، وحاضر مضطرب، وقد كانت الدراسات اللسانية وفعالية كشفها عن الكنوز المخبوءة زادا نهض بميلاد فكرة الدراسة إضافة إلى جدية المشروع المطروح والمتمثلة بدراسة الخطاب الشعري في ديوان واحد ضِمْن نسيج لغوي خاص، ورؤيا خطابية منسجمة، للكشف والربط، والتأسيس لمشروع بناء الاتساق والانسجام داخل النص.

وقد جاءت الدراسة تحت عنوان"تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش"مرحلة تطبيقية لفعالية هاتين الثنائيتين في الخطاب الشعري الحديث، وكشفا عن طبيعة الرسالة اللغوية، وقبولها بوصفها خطابا حضاريا فعّال.

أمّا منهاج الدراسة فقد اتكأ على جانبين: أولهما طرح الجانب النظري والمعرفي حول نظريات تحليل الخطاب، مع خلاصة تضمنت بعض الملاحظات عليها، والآخر تناولت فيه المنهج الفني التطبيقي في الجانب الاتساقي، والجانب الانسجامي الذي اتكأ كثيرا على نظرية التلقي والتأويل، مع كشف هام لتفعيل مفردات النظريات النقدية في كشف ماهية الرسالة اللغوية.

وتقع الدراسة في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة إذ تمّ في الفصل الأول عرض مجموعة من القضايا المتعلقة بالجملة، والنّص، والخطاب، والنصية، والاتساق، والانسجام، تحت عنوان"مدخل إلى نظريات تحليل الخطاب"، وقد تعرضت فيه لأهم عناصر الخطاب، باسطا أهم منطلقاتها بشيء من الإيجاز.

أمّا الفصل الثاني فقد كان تحت عنوان " اتساق النّص الشعري "، إذ تم الدخول فيه إلى الجانب التطبيقي؛ لامتحان اتساق الرسالة اللغوية في المنجز النصي وفق مفردات نقدية تضمنت"الإحالات، والاستبدال، والوصل، والحذف، والمستوى المعجمي"، وأبرزت فيه بأمثلة عملية أهمية حضور هذه المفردات النقدية في عالم النّص وإضمارها، وآفاق التأويل حول الحضور أو الغياب، مع إيراد بعض التأويلات المتعلقة بهذا الجانب.

وفي الفصل الثالث قدمت الدراسة عرضا لانسجام المنجز النّصي تحت عنوان"انسجام الخطاب الشعري"، إذ تمّ إلقاء الضوء فيه على تفعيل نظرية انسجام الخطاب في الرسالة النّصية، وتضمن مجموعة من العناوين الفرعية كموضوع الخطاب /البنية الكلية، والعنوان والتكرير،والمعرفة الخلفية، والتشتت والانقطاع، وهي آليات تكشف مدى العلاقة بين الرسالة اللغوية وسياقها؛ لقبولها بوصفها خطابا، وتدرس العلاقات الداخلية للنّص؛ لتجعل منها ذات بنية دلالية وتداولية واحدة ضمن مجموعة من العمليات التي تعزّز التطبيق المبرهن، وتدعم التأويل المقصود.

وقد اعتمدت الدراسة على عدد وافر من المصادر والمراجع الغربية والعربيـــة، وذلك في الميادين المتصلة بموضوعها التي دارت حول لسانيات الـنّص ونسـيجه، وطبيعة النّصية، والخطاب، والسياق ، وتحليل النّصوص، والمؤلفات المتعلقة بقراءة الظواهر اللغوية في ظلّ مناهج النقد المتعددة.

أمّا المراجع الغربية، فقد أفادت الدراسة من المؤلفات المتصـلة بعلـم لسـانيات النّص، وتحليل الخطاب، ومنها دراسة هاليداي ورقية حسن في مؤلفهما "الاتساق في اللغة الإنجليزية، وبراون ويول في مؤلفهما"تحليل الخطاب" وفان دايك فـي مؤلفـه "النص والسياق"وبوجراند في مؤلفه"النّص والخطاب والإجراء"، وآخرين ضـمنتهم في قائمة المصادر والمراجع في نهاية الرسالة.

وأمّا الدراسات العربية فمنها دراسات، محمد مفتاح، وصلاح فضـل، ومحمـد خطابي، والأزهر الزناد، ومحمد الجزار، وسعيد بحيري، وعلي العـلاق، ونـاظم خضر، وسامح الرواشدة.

وبعد، فإنّ دراسة المقاربات النّصية وفق نظريات تحليل الخطـاب محاولـة لا تخلو من بعض الصعوبات التي أبرزها سعة هذه المعارف، واتكاؤها على ضرورة المواءمة بين الاستنتاج العلمي، والبنية اللغوية بعيدا عن الهوى الفكري، أو الشـطط العقلي، يضاف إليها قلة الدراسات التطبيقية التي خاضت في هذا المجال مع تعددية واضحة، وتداخل بيّن بين النظريات النقدية المختلفة، ممّا يتطلب وضع المقاربـات، ورصد وجوه التشابه والاختلاف؛ للخروج بمنهجية واضـحة يمكـن أن تستوضـح سبيلا لمقاربات أكثر دقة.

أمّا وقد انتهيت من وضع هذه اللبنة الدراسية فإنني أتمنى أن تؤتي أكلها بإضافة شيء معتبر إلى الدراسات التطبيقية، وأن تكون خطوة بناءة على طريق استبصـار أبعاد جماليات نسيج نصوص نفائس أدبنا العربي، والدخول إلى آفاقهـا التأويليـة؛ للكشف عن كثير من الرؤى والمقاصد التي تغني عالم الواقع، وتحقق انسجاما فكريا ينبض به الوجود، سائلا الله أن يهيء لي أسباب التوفيق لخدمة اللغة العربية التـي أستمد منها معنى الوجود، وفاعلية الحراك، واستبصار معالم الحضور.

2.1 مدخل

قدّمت إشكالية تحديد ماهية النص والخطاب تحدّيا أثـار حفيظـة اللغـويين واللسانين وأصحاب المنطق، وعلماء النفس؛ للوقـوف علـى كثيـر مـن الـرؤى والمقاصد، والكشف عن الرسائل اللغوية في الخطاب الأدبي المتنوع، وكـان أحـد ثمار هذا التحدي وجود ما يسمّى بنظريات تحليل الخطاب التي تباينت وتعددت وفق المدارس اللغوية المتعددة التي نظرت للنّص والخطاب من أكثر من وجه، لتتعدد بعد ذلك المفاهيم والأطر الخاصة بكل نظرية.

وما يهمنا_ في هذا الفصل_ هو دراسة حدود بعض المصطلحات، كالجملـة والنّص والخطاب التي ترتكز عليها نظريات تحليل الخطاب بهـدف الكشـف عـن ماهيتها، وبيان وجوه التعالق والاختلاف بينها؛ لتشكيل توطئة واضحة حول مفهومي الاتساق والانسجام ، إذ كان لهما امتداد واسع في الدرس اللساني الحديث من هـذا العصر، حيث سنتعرض للإطار النظري الذي يحكمهما.

وقد اعتمدنا في دراسة الاتساق على جهد كل من (هاليداي ورقيـة حسـن) فـي مؤلفهما "الاتساق باللغة الإنجليزية(Cohesion in English)الذي وقف على كثير من جوانب الترابط النصي، محددا بعض المفاهيم المتعلقة بالنّص والنّصية والاتساق والسياق، ومؤسّسا لدراسة لسانية للنّص، وواصفا للكيفية التي يتماسك بها، والوسائل التي تجعل من نص ما متسقا وآخر غير متسق؛ ليتم التفريق بعد ذلك بين (الـنص) و(اللانص) على أسس علمية واضحة.

أما الانسجام فتمثّل بجهد كل من (براون ويول) في مؤلفهما "تحليـل الخطـاب" (Discourse Analysis)، إذ يحتوي هذا المؤلف علـى مبـادئ عامـة تحكـم الخطاب، وتسهم في قراءته وإنتاجه، مستعينة ببعض المبادئ والعمليات التـي مـن شأنها الكشف عن الوظيفة الاتصالية للخطاب، وأهمية المتلقي في عمليـات الفهـم والتأويل، وأثره في خلق الإنتاج الأدبي المتنوع، زيادة على تحديد نـوع الخطـاب المتعامل معه، وتقسيمه في ضوء ذلك إلى وظائف اللغة.

إنّ مهمتنا إذن تكمن في تجلية مجموعـة مـن المفاهيـم، والوقوف عليهمـا كمرحلة لا تتعرض للجزيئات، وإنّما عرض للإطار العام الذي يحكم كـل نظريـة،

وللكيفية التي تدخل بها إلى عالم النص، وأمّا التفصيلات المتعلقة بكلّ نظرية فسنتعرض لها في الفصول التطبيقية القادمة.

3.1 النّص والخطاب

لقد دارت دراسات كثيرة حول علم لغة النّص محددة بعض معالمه، ومستقصية حدود مفاهيمه للوقوف عليها، إذ تعددت أطروحات مصطلحاته نتيجة تأثيرات متعددة نظرت لهذا العلم من جوانبه المختلفة، ذاك أنّه"علم استطاع أن يجمع بين عناصر لغوية وعناصر غير لغوية لتفسير الخطاب، أو النّص تفسيرا إبداعيا"(1)، وبقي القاسم المشترك بين هذه الدراسات هو التركيز على النّص في ذاته، وأشكاله، وقواعده.

وقد كان الميدان الأول لعلم لغة النّص هو البحث في ما هو ملفوظ انطلاقا من الجملة ونحوها إلى ما يسمّى بنحو النّص، وكلاهما مكوّن فعّال من مكونات الخطاب الذي بقي الهاجس الفكري يحوم في مداه؛ لتقديم رؤى؛ لفتح مغاليق كثير من النصوص وإنتاجها، وتقديمها على شكل خطاب حضاري، وموروث ثقافي، ليشكل الولوج إلى مفهومي النّص والخطاب ـ بعد ذلك ـ إحدى الركائز المهمة التي يستند إليها المتلقي؛ لتقديم قراءته للنّص، وإنتاجه للخطاب المرتكز على أسس وأدوات بيّنة تمتحن مدى انسجامه؛ للانطلاق بعد ذلك لدراسته على أنه خطاب له معالمه البارزة.

وبدأت الانطلاقة بتحديد أطر للجملة وللنّص، ومحاولة الوقوف مع الحدود الفاصلة بينهما، فحازت الجملة على حيز ليس بالقليل من البحث اللساني، إذ نجد أنّ هناك محاولات عدة لحصر مفهومها، فهي"عبارة عن فكرة تامة"(2)كما يقول(إيفنش)،أو"تتابع من عناصر القول ينتهي بسكتة"(3)كما يعبر عن ذلك(جاردنر)،

---

(1) بحيرى (سعيد)، علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العامة للنشر، ط1، 1997م ، المقدمة (ب).

(2) دي بوجراند (روبرت)، النّص والخطاب والإجراء، ترجمة تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م، ص88.

(3) نفسه، ص88.

ومنهم من انطلق من نحوية صرفة في ذلك مركّزا على الشّكل دون المعنى، فهي ذات معالم خاصة بها يحددها اللغويون في جوانب الترابط النحوي، وتخضع لقواعد محددة متفق عليها، أمّا المستوى الدلالي فلم يكن بعيدا عن الأنظار، بل عدّ محددا لمن ذهب إلى افتراض وجود علائق خاصة بين الجملة والنّص، وذهبت بعض النظريات اللسانية التي حاولت الجمع بين(الشّكل والمعنى) إلى تقسيمها إلى قسمين:جمل نظام تختص بالشكل المجرّد للجملة، وأخرى نصية منجزة فعلا في المقام[1].

إلا أنّ الأمر في الحقيقة لا يحتاج إلى كبير عناء إذا ما افترضنا إمكانية الدمج بين هذين المعيارين (الشّكل والمعنى) على أساس واضح هو عدم تبني مبدأ الانفصال بينهما إن أدت الجملة دلالة معينة، وحازت على الروابط التي تقوي أواصر كل منهما؛ لأنّ الجملة"ترتكز على مستويات متجانسة من مثل الصوت والمعجم والصرف، والنحو التي تحوّل المفردات إلى نظام تركيبي مفيد"[2].

لكنّ الإشكالية تبرز في تحديد الفرق بين الجملة والنّص، ومن ثمّ شرعية وجود ما يسمّى بنحو النص؛ لأنّ النّص لا يقاس بضوابط الطول أو القصر، وهي إحدى السمات التي يمكن للنّص أن يلتقي بها مع الجملة بالإضافة إلى ضوابط أخرى تحكمه، ومن ثمّ يمكن أن تكون الجملة بذاتها نصا أو بعبارة أخرى "أنّ النص يحتوي الجملة وما يفوقها وما هو دونها"[3]، ومثل هذا التحديد من شأنه أن يدمر الحدود الفاصلة بين الجملة والنّص على اعتبار أنّ الجملة تشكل نظاما، ومن هنا تختلف صورتها المجردة التي تولّد جميع الاحتمالات الممكنة والمقبولة للجملة عن الجملة النّصية التي تكون منجزة في المقام فعلا، زيادة عن ارتباطها مع نسيج الجمل الموجود في النّص[4].

---

(1) الزنّاد(الأزهر)، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م، ص14.

(2) طحّان(ريمون)، وطحّان(دنيز بيطار)، فنون التقعيد وعلوم الألسنية، دار الكتاب اللبناني، ص283.

(3) الزنّاد (الأزهر)، السابق، ص16.

(4) الرواشدة (سامح)، ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت ، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، ع3، مجلد30 ، 2003م، ص516.

بيد أنّ مثل هذا التحديد يمكن حصره إن استطعنا افتراض بعض الميزات التي قد تكون للنّص ولا تكون للجملة دون وجود داع لافتراض أنّ ثمة قطيعة بين نحو الجملة، ونحو النص، إذ إنّ هناك تداخلا وثيقا بينهما على اعتبار أنّ نحو الجملة يشكل جزءا غير قليل من نحو النّص، وأنّ النّص يرتكز في مستواه الأول على الجملة، لكنّه يتعدى أفقها إلى مستوى أعلى في الترابط والدلالة، وهذا ما دعا(ريزر) إلى تبني ضرورة وجود ما يعرف بنحو النّص الذي هو في نظره"أساس نصي فوق تركيبيّ، ومحدّد أفقيا من تتابعات جملية، ومكوّن نحوي لتوسيع الجملة، ومكوّن تحويلي محدود، مع مكوّن دلالي . ومعجم، وعدد من وظائف التبعية للمعاني المركبة"(1).

ولعلّ مثل هذه الأفكار تفرض شرعية وجود نحو للنّص وخاصة عندما نجد أنّ التحديدات التي وُضعت للنّص تخدم مثل هذه الغاية من مثل ما ذهب إليه(هاليداي ورقية حسن) عند وقوفهما على مفهوم النّص، وإبرازهما لأهمّ ملامحه استئناسا من كونه مجموعة من الجمل المترابطة ذات العلاقة التي يستطيع المتلقي أن يحكم عليها بالنصية أو عدمها، مع اختلاف الأشكال التي يرد عليها النّص سواء أكان منطوقا، أو مكتوبا أو غير ذلك(2).

ومعنى هذا أنّ النّص يمثل مجموعة من الجمل المترابطة وذات العلاقة، وهوالأمر الذي تفتقر إليه الجملة، وهو أمر موكول البحث فيه إلى المتلقي القادر على الحكم على النّص بالنّصية أو عدمها، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ الحكم على النّص مرتبط بوسائط تبرز مدى ترابطه، وهذا ما دعى (بوجراند) إلى تحديد تعريف للنّص يعزّز التعريف السابق بالإضافة إلى طرح محدد آخر متمثل بالبعد الاتصالي، إذ طرح معايير لجعل النّصية أساسا مشروعا؛ لإيجاد النصوص واستعمالها، فهي تتحقق باجتماع سبعة معايير هي: السبك، والالتحام، والقصد، والقبول، ورعاية الموقف، والتناص، والإعلامية، ثمّ بعد ذلك يمكن الوثوق

(1) بحيري (سعيد)، السابق ، ص158.

(2) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan, Cohesion in English, Longman, London, 1976، p1 .

إلى ما ينبغي أن ننعته بالنّص، لكنّه يقرّ بعد ذلك أنّ الدراسة يجب ألا تقف عند بناء التراكيب اللغوية وتحليلها، بل ينبغي الانطلاق بعد ذلك إلى الكيفية التي تحدد قيمتها[1]، ويربط (شميت)بين مفهومي النّص والحدث الاتصالي، ويرى أنّ النّص يتحدد بكونه:"كلّ تكوين لغويّ منطوق من حدث اتصالي محدد من جهة المضمون، ويؤدي وظيفة اتصالية يمكن إيضاحها؛ أي يحقق إمكانية قدرة إنجازية جلية، ومن خلال وظيفة إنجازية يقصدها المتحدث، ويدركها شركاؤه في الاتصال، وتتحقق في موقف اتصالي ما حيث يتحول كمّ من المنظومات اللغوية إلى نص متماسك يؤدي بنجاح وظيفة اجتماعية اتصالية، وينتظم وفق قواعد تأسيسيّة ثابتة "[2]، ويذهب (برينكر) في تعريفه للنّص إلى المزج بين مفهومي الجملة والنّص، وإن كان قد وضع فروقا بينهما إذ يعد النّص" تتابعا مترابطا من الجمل، ويستنتج من ذلك أنّ الجملة بوصفها جزءا صغيرا ترمز إلى النّص، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام، أو علامة تعجب، ثمّ يمكن بعد ذلك وصفها على أنّها وحدة مستقلة نسبيا"[3].

إلا أنّ (شبلنر) يصف هذا التعريف بأنّه دائري بمعنى"أنّه يوضّح النّص بالجملة من خلال النّص، وأنّه غير منهجي من الناحية العملية؛ لغموض الرمز والعلاقات التي يتضمنها، واتساع الوصف"[4]، ومن شأن هذا التحديد أن يلغي الحدود بين الجملة والنّص، فالجملة قد لا تحمل الوظيفة الاتصالية التي يحملها النّص أو بعبارة أخرى "أنّها قد تعجز وحدها عن حمل رسالة نصية دالة، فإنّ قامت بمثل هذا الدور فهي نص"[5].

إذن هناك تداخل واضح بين المفهومين، ومن خرج بالنّص عن حدود الجملة بناء على الجوانب التي تمّ التوصل إليها في حدّ المصطلح، والمرتكزة على جوانب

---

(1) دي بوجراند(روبرت) ،السابق، ص103- 107.

(2) بحيري(سعيد)، السابق، ص81.

(3) نفسه، ص103 .

(4) نفسه، ص103 .

(5) الرواشدة (سامح)، السابق، ص516.

أهمها: الجانب الكتابي، والفعل التواصلي، وتأدية الوظيفة، ومراعاة النّظام، والاتصال بالسياق، والروابط الاتساقية، والتفاعل الداخلي بين بنياته المختلفة لتحقيق النّصية فيه، وهي فوارق يمكن الاستناد إليها بغية تحديد بعض الاعتبارات التي قد تكون للنص ولا تكون للجملة ومنها:"البحث عن ائتلاف المعنى بين التراكيب الأساسية داخل الاستعمالات اللغوية، والإشارة إلى عملية الفهم والتأثير، والكشف عن الروابط الداخلية في النّص، والروابط الخارجية خارج النّص، والربط بين التراكيب، وعوالم حقيقيّة، وعوالم محتملة"(1).

وبمناسبة القول:فإنّ كثيرا من الدراسات العربية قد استعانت بنحو الجملة وعدته ركيزة هامة؛ لتقديم قراءة لكثير من النصوص الأدبية، وخصوصا في الدراسة الإعجازية اللغوية والبيانية في الكتاب العزيز، إلا أنّ هذه الدراسات كانت في طورها الأول بالنسبة لنظريات تحليل الخطاب، أو ما يسمّى بعلم لغة النّص ، ممّا يعزز من رؤية عدّ الجملة بنية صغرى، ولبنة أساسية في فضاء النّص الكبير، وقد قدمت هذه الدراسات إسهامات في بناء قواعد أولية لنحو النّصوص انطلاقا من فرضية أنه يختص بجانب أعلى مرتبة من الاتجاه الأول المختص ببحث نحو الجملة، إذ إنّ كثيرا من علوم اللغة قد نزعت نحو دراسة المعنى، وعدت أنّ الإعجاز البياني في القرآن الكريم يرجع إلى أسلوبه البياني العالي في تمكين المعنى، إذ تتغير البنية اللسانية الأصولية طبقا لهذه الوظيفة، وقد تواصلت الدراسات لتبحث في الشكل والأسلوب، والاهتمام بالمتلقي الذي كثر الحديث عن التصنيفات البلاغية بشأنه(2).

وخلاصة القول:إنّ الوصول إلى تعريف شامل للجملة أو للنّص قد يعدّ أمرا متعذرا، بيد أنّ ما يمكن الاطمئنان إليه هو أنّ التباينات المطروحة في حدّ المصطلح للنّص التي جعلت منه بنية تفاعلية ذات علاقة دلالية وتداولية خاصة بين المبدع ومتلقيه ومحيط النّص عبر اللغة المشكلة قد عزّزت من ضرورة وجود ما يسمّى

---

(1) بحيري(سعيد)، السابق، ص104-105.

(2) انظر:(خضر) ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1 ، ص66.

بنحو النّص الذي من شأنه أن يدرس التتابع الجملي، وأجزاء نصية تتعدى حـدود الجملة، ويسهم في خلق أطر ومفاهيم جديدة تكشف عـن كثيـر مـن الإبـداعات النّصية،فضلا عن تحقيقها لمرحلة القيمة للنص، مما يغني الجانب المعرفي، ويسـهم في خلق بنيات الخطاب، وتحقيق مبدأ التفاعل بين المبدع ومحيطه.

أمّا الخطاب فقد أولته الدراسات حيزا كبيرا انطلق في بدايته من التفريـق بـين مفهومه ومفهوم النّص، فالخطاب" نسق من الجمل لا بد أن يتـرابط لكـي يصـنع خطابا"[(1)]، فهو لا يتكوّن من جمل غير مترابطة في بداية الأمر، وإنّما هناك علاقات اتصالية للبنيات الصغرى للنّص(الجمل)، وهذه العلاقات الاتصالية تؤدي إلى انسجام في ربط المتواليات الجملية بعضها مع بعضها الآخر؛ للوصول إلى خطاب موحـد من متلق واع عبر التفاعل الجاد بين المبدع ومتلقيه، وهذا التفاعل جـديرأن ينـتج خطابا .

غير أنّ الباب بقي مفتوحا على مصراعيه أمام اجتهادات كثير مـن الدارسـين للوقوف على معالم خاصة بالخطاب، كما فعل (براون ويول) حين وضعا تقسـيمهما لوظائف اللغة، فقد أسهم مثل هذا التحديد في جعل مفهوم الخطاب أمرا مستقلا عـن غيره من مقاربات تحليل الخطاب النفسية، والاجتماعية، والذكاء الاصطناعي، وعلم النّفس المعرفي على الرغم من الاقتراب الحاصل بينها في أحيان كثيـرة، فوظيفـة اللغة في نظرهما تقسّم إلى: نقلية وتفاعلية مع عدم إغفالهما للوظائف الأخرى للّغة، وجميعها تدفع باتجاه تحديد مفهوم الخطاب، وأمّا الميزة الأخرى التي أسـهمت فـي تطويرهما لنظريات تحليل الخطاب فهي جعلهما طرفي عمليـة الإبـداع (المرسـل والمستقبل) في هرم عملية التواصل، فالخطاب يفهم ويؤول حين يوضع في سـياقه التواصلي زمانا، ومكانا، ومشاركين، ومقاما[(2)].

إنّ محلل الخطاب في نظرهمـا مطالب بالنّظر إلـى أنّ "الكلمـات والعبارات

---

(1) مكدونيل (ديان)، مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة عـز الـدين إسـماعيل، المكتبـة الأكاديمية، ط1، 2001م، ص30.

(2) انظر:براون ويول، تحليل الخطاب، ترجمة، محمد لطفي الزليطني، ومنيرالتريكي، جامعة الملك سعود، 1997م، ص30.

والجمل التي تظهر في التدوين النّصي لخطاب ما،بيّنة على محاولة منتج إيصال رسالة إلى متلق، يضاف إلى ذلك الكيفية التي يصل بها المتلقي إلى فهم الرسالة المقصودة من قبل المنتج في مناسبة معينة، وتتخذ هذه المقاربة الوظيفة التواصلية مجالا أوليا للبحث، فهي تسعى إلى وصف الشكل اللغوي ليس بوصفه موضوعا ساكنا، وإنّما بوصفه وسيلة دينامية؛ للتّعبير عن المعنى المقصود"[1].

ولعلّ ما يميّز مصطلح الخطاب عن مصطلح النّص هو أنّ موضوعه يتشكل من الكل ، وأنه يشير إلى الطول، أما النص فيشير إلى البعض مع القصر أيضا،لكنّ الاستقلالية بينهما لايمكن الجزم بها، استنادا إلى التداخل الواضح كما يذكر(هاريس) في تعريفه لمصطلح تحليل الخطاب بأنّه:"منهج في البحث في أيما مادة مشكّلة من عناصر متميزة، ومترابطة في امتداد طولي، سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة، ومشتملة على أكثر من جملة أولية"[2].

ويقترب محمد مفتاح من تحديد دقيق للخطاب على الرغم من إقراره بالتداخل المعلن بينه وبين النّص، إذ يعرّف الخطاب بأنه: "وحدات لغوية طبيعية منضّدة متسقة ومنسجمة "[3]، معتبرا أنّ النّص يشكل جزئية غير قليلة من الخطاب، إذ إنّ الفارق بينهما هو الانسجام، وبالتالي فإنّ الخطاب يتحدد بوجود متلق يقيم علاقة مع النّص؛ لتقديم قراءة جديدة له، واستشراف تأويلات لإنتاجه في عملية تفاعلية تشترك فيها مجموعة من العناصر المشكلة للخطاب، وهذا ما دعا سامح الرواشدة إلى افتراض وجود مثل هذا التعالق بين النّص والخطاب حين عدّ أنّ هذا التحديد لا يخرج النّص من إهاب الخطاب، فهو المادة الأولية التي تتحول خطابا حين تصادف متلقيا، وعندئذ يصبح النّص ثابتا، والخطاب متحركا[4].

فالنّص جزء لا يتجزأ من الخطاب، والخطاب نقلة نوعية للنّص، وفتح لأفق أرحب على المستوى الدلالي،كما أنّه يحتوي"على قدر هائل من أحكام القيمة

---

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص50 .

(2) مكدونيل (ديان)، السابق، ص30.

(3) مفتاح (محمد)، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996م، ص35 .

(4) الرواشدة (سامح)، السابق، ص516.

الجمالية والأخلاقية والسياسية"[1]، بالإضافة إلى دوره الفعّال في توجيه المفاهيم، وحركية المجتمع، وصنع التاريخ، وتفعيل دور المتلقي لإنتاج التفاعلية بين الخطاب ومحيطه مع التأكيد على أنّه ليس كل نص يمكن أن يشكّل خطابا بحاجة إلى إنتاج وقراءة، إذ إنّ كثيرا من النّصوص سهل قيادها، وهي ليست بحاجة إلى تأويل وقراءة، وإنّماهناك نوع من النّصوص ذو طبيعة غامضة بحاجة إلى القراءة والإنتاج[2].

وقد تعددت صور الخطاب سواء أكان خطابا مكتوبا أم خطابا محكيا على الرغم من وجود اختلاف بين هاتين الصورتين، انطلاقا من أنّ اللغة المحكية تضم عددا كبيرا من الجمل غير التامة، بالإضافة إلى اختلاف الشكل الذي يميّز ما بين اللغة المحكية، واللغة المكتوبة، وإن كانا يتفقان في كونهما يشكلان خطابا مدركا في حال وجود متلقين له[3].

وتبرز أهمية تحديد مفهوم الخطاب عند معالجة أمر توجيه النّصوص وإنتاجها؛ لدراسة مدى تحقق النّصية في كثير من الإنتاج الأدبي المطروح بين أيدينا حيث الانطلاقة الفعلية في إغناء النّصوص، ودخول نظريات تحليل الخطاب إلى عالمها، بالإضافة إلى إمكانية تقديمها كخطاب يستشرف آفاق وجوده، ويلتحم مع واقعه، ومن هنا كانت الضرورة تقتضي الوقوف على ثنائية الاتساق والانسجام في تحديد مفهومي النّص والخطاب.

---

(1) مكدونيل (ديان) ،السابق ، ص29 .

(2) انظر:الرواشدة(سامح) إشكالية التلقي والتأويل ،دراسة في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان، ط1، 2001م ، ص13.

(3) انظر:براون ويول، 1السابق، ص17-18.

4.1 مفهوم الاتساق

تعدّ المفارقات اللسانية من أهم فواصل دراسة النّص، إذ إنّهـا تركـز فـي مستواها الأول على التماسك بين أجزاء النّص، وروابطه الداخلية، وهذا مـا حـدا بكثير من الباحثين إلى توجيه الأنظار إلى آلية الاتساق إحدى الآليات المهمـة التـي تسهم في دراسة بنيات النّص، ورصد مواطن التحقق والاختلال فيه بأبعاده المختلفة والمتنوعة، منطلقة بذلك من تحديد مفهوم النّص، والتعالق المختلف بين أجزائه التي تشكّل كلا موحدا يحكم عليها بالنّصية أو بعدمها.

ويعرّف الاتساق على أنّه"ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/ خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[1]، ويبدو أنّ هذا التماسك لا يقتصـر علـى أمـر محـدد بذاتـه، وإنّما يتشكل من مجموعة من الروابط النحوية، والمعجمية، والدلالية التـي تشكّل مكونات فعّالة في تحقق الجانب الاتساقي في أيّ معطى لغـوي باعتبـار أنّ مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، لإنّه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل الـنّص والتي تحدده نصا[2]، إذ إنّنا لا يمكن أن نعدّ النّص متسقا إلا إذا تحققت له مجموعة من الروابط التي تعزّز من تماسكه مثل الإحالات، ووسائط الـربط ، والاسـتبدال، والاتساق المعجمي، والحذف، وهي الروابط التي عدّها (هاليداي ورقية حسن) مـن أهمّ الروابط المساهمة في اتساقية النّص وتماسكه، مع عدم إغفالهما لدور المتلقي في الحكم على النّص، إذ إنّ خلو النّص من أدوات الربط لا يعني بحال مـن الأحـوال عدم نصيته، و إنّما افتقاره إلى روابط تعزّز من تحقّق الاتساقية فيه.

وقد أطلق على مثل هذه الروابط مفهوم التبعية، إذ "يبرز الاتسـاق فـي تلـك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كل منهما الآخر مسبقا، إذ لا يمكن أن يحلّ الثاني إلا بالرجوع إلى الأول"[3] ، إضافة

---

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص 5.

(2) Halliday and Ruqaiya Hasan، ibid، p4 .

(3) same ، p4.

إلى تحقق النّصية في مستويات الدلالة ومستويات أخرى كالنحو والمعجم، وهذا ما يذهب إليه محمد مفتاح حين يرى أنّ دينامية النّص تكمن في امتلاكه للمؤهلات اللغوية التي تبدو من خلال "القدرة على إنتاج متواليات صوتية مع شكل تركيبي ما، ومع بعض المعنى ومع بعض القصد في بعض السياق الطبيعي والعقلي والاجتماعي بموافقة بعض النماذج والقواعد والإستراتيجيات واللغات ثمار المفهومية، والجهازات البيولوجية والاجتماعية[1].

إنّ علاقة الاتساق ذات منطلقات لسانية ذلك أنّها تبحث في علاقات التماسك النّصي بمستوياتها المتنوعة الشكلية والدلالية، وهي عناصر موجودة داخل النّص، وقد أطّر (فان دايك) في مؤلفه "النّص والسياق" أهمّ آرائه حول النظريّة اللسانية التي يعدّها" تتعامل مع أنساق اللغة الطبيعية أي مع بنياتها الفعلية والممكنة ومع تطورها التاريخي، واختلافها الثقافي، ووظيفتها الاجتماعية، وأساسها المعرفي"[2]، وهي قواعد تحدّد السلوك اللغوي الذي يفصّله (فان دايك) بعد ذلك مركزا على أهميّة النحو في صياغة بنيات مجردة للأقوال كالصوت والتركيب، والاهتمام بالمعنى واصفا النحو على أنّه نسق من قواعد الصورة والمعنى، كما أنّه يطرح مستوى العمل حين يفترض أنّ القول يوصف باعتبار الفعل المنجز بإنتاج مثل هذا القول مفترضا وحدة للوصف تتجاوز حدود الجملة إلى ما يسمّى بالنّص الذي يعدّه البناء النظري التحتي المجرد لما يسمّى عادة خطابا حيث يرتبط بشكل نسقي مع الفعل التواصلي محددا ما يسمّى بالمناسبة والمتمثلة بمناسبة الجمل والخطاب بالسيقات التواصلية التي تنجز فيها.

ولعلّ متابعة الروابط الداخلية والدلالية التركيبية للنّص تعطي مؤشرا على مدى اتساقيته، فالروابط الداخلية تمثل بنية النّص الداخلية التي تتمثل في"اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما "[3]، مع التأكيد على تنوع هذه الروابط، إذ يوجد ربط خطي يقوم على الجمع بين العناصر، ولكنّه يدخل معنى آخر يتّعين به

(1) مفتاح (محمد)، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990 ، ص21.
(2) خطابي (محمد)، السابق، ص28 .
(3) نفسه، ص14 .

نوع العلاقة مثل (الواو) في العربية، وربط خطي يقوم على الجمع كـذلك، ولكنّـه يدخل معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى مثل (الفاء) حيث تربط وتعبّر عن علاقة منطقية بين العنصرين المربوطين"[1].

وهذا الربط يشكّل إحدى المرتكزات داخل البنيات الصغرى للنّص ولا يمثلهـا كلّها إذا ما افترضنا وجود الدلالة الكلية التي تربط بنيات النّص الصغرى بأكملهـا، وتعدّ النّهاية التي تشكلها جميع الروابط الداخلية داخل النّص.

وقد شغل اتساق النّص مساحة كبيرة في التفكير النقدي– ومـا زال يتواصـل– لتحديد هوية مستقلة تحكم هذا المفهوم؛ مع تطوره في كل مرحلة من المراحل، ولـم يكن الفكر النقدي العربي بمنأى عن هذا النّص، بل كانت الدراسات العربية محطـة مهمة في إقرار وجود الأصول المعرفية لنظرية عربيـة حـول التلقـي والتأويـل، واهتمامهم بالجوانب المتعلقة به، وإبرازهم لأهم وجوه النظم الحسن[2]، ولقـد كـان القرآن الكريم أحد الدوافع الكبرى التي أججت فعل الدراسات النّصية من مثـل مـا فعله الجرجاني في دراساته البلاغية التي لا يمكن تجاوزها في فهم الترابط والتعالق بين الأجزاء المشكّلة للنّص وبخاصة في دراسته للوصل والفصل، وتقديمه لنظريتـه الشهيرة "_نظرية النظم"[3]، وهو مـا يعـزّز مـن فعـل التقـارب وبخاصـة مـا يسمّى"بالتعالق والتبعية "، فعبد القاهر يؤكّد ضرورة ما ينبغي أن يصنع في الجمـل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثـورة تسـتأنف واحدة منها بعد أخرى [4]،

ويقرّر ذلك (هاليداي ورقيه حسن) عند اعتبار وجود ما يسمى بالعلاقة التبعية التي يعتمد فيها تأويل عنصر على تأويل عنصر آخر، حيث يبرز الاتساق فـي تلك

---

(1) الزناد الأزهر، السابق، ص 37.

(2) انظر: خضر (ناظم عودة)، السابق، ص65-66 .

(3) انظر: قطوس(بسام) ،قصيدة النثر، قراءة في اتساق النّص وانسجام الخطـاب، مجلـة مؤتة، مج12،ع 2، 1997م، ص127.

(4) انظر:الجرجاني(عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد ألتنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1997م، ص174.

المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر يفترض كلّ منهما الآخر مسبقا[1]، ومن هنا قد يكون اللقاء في اعتبار أنّ هناك علاقة تبعية في النّص، وهي أيضا بحاجة إلى تعالق نحوي، ومعجمي، ودلالي، فالمعاني تتحقق كأشكال، والأشكال تتحقق كتعابير، وهذا التعالق وهذه التبعية مدخلات مهمة لنمو النّص فضلا عن اتساقه، وبالتالي بلوغ ما سماه (دي سوسير) القيمة حيث يقول:"اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض، وتنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى[2]، والفارق بين كل قيمة والدلالة ذو أهمية بالغة في توظيف هذه المصطلحات اللغوية داخل الخطاب النقدي" [3].

إلا أنّه من المناسب القول:إنّ ثمة أدوات تمتحن اتساقية النّص، وتكشف عن مواطن الاختلال أو التحقق فيه، وهذه الأدوات تتباين في النّص وتتعدد، وتتمثل بالإحالات، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي، وجميعها مدخلات ضرورية؛ لتحديد ما يسمّى بالتماسك النّصي، وبخلو النّص منها يحكم عليه بأنّه نص غير متسق، بمعنى افتقاره إلى الروابط بين المكونات الأساسية له، والمتمثلة في بنياته الصغرى، وهي الجمل .

وتعزّز أهمية اتساق النّص من إمكانية نموه مع افتراض عدم وجود الترابط النّصي في كلّ نص معطى، فقد تتغير الأساليب تبعا للرؤى والمقاصد، ومعنى هذا أيضا أنّه ليس باستطاعتنا تحديد (النّص) من (اللانص) استنادا إلى معطيات الروابط الظاهرة بين الجمل فقط وبعيدا عن عالم الدلالة إذا ما اعتمدنا المنظور الكلي لعالم النّص.

---

(1) Halliday and Ruqaiya Hasan، ibid ، p4.

(2) دى سوسير(فردينان)علم اللغة العام ، ت. يوئيل يوسف عزيز، وزارة الإعلام، بغداد، 1988م، ص134.

(3) الجزار(محمد فكري)، لسانيات الاختلاف، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 20001، ص99.

5.1 مفهوم الانسجام

انشغل بعض الفكر النقدي كثيرا بجزئية تحديد الرؤى والمقاصـــد، أو الوقـــوف على كشف مغازي الخطاب الأدبي المتنوع؛ لتقديم قراءة واعية له، وإنتاج مقبـــول، وائتلاف بين بنياته؛ لبناء مشروعه التأويلي، وبوجود مثل هذه الإشكالية يبقى التحدي قائما بحضور التباين في القدرات البشرية، واخـــتلاف صـــور التعبيـــر، وامـــتلاك الأساليب.

وبالوقوف على معالم الاتساق داخل نص ما، تبرز لنا النّصية من عـــدمها، كمـــا يظهر مدى التماسك الدلالي في ترابط المتتاليات الجملية بعضها مع بعضها الآخـــر، لكنّ هذه المفهوم غير كاف للوقوف على الخطاب، وهذا ما يعزّز الضرورة الملحـــة لوجود آلية تحدّد المعطيات السابقة الذكر للدخول إلى عالم النّص، وتقديمه على شكل خطاب فعّال في إطار من التفاعل الواعي بين المبدع ومتلقيه؛ لذلك اضطلع جانـــب الانسجام بمثل هذا الدور؛ ليسهم في رتق ما يحدث من اختلال في الجانب الاتساقي في النّص، على الرغم من أنّ الانسجام لا يكون من داخل النّص ذاته، وإنّمـــا هـــو تصوّر يمكن أن يكوّنه المتلقي على اعتبار أنّه"ليس هناك نص منســـجم فـــي ذاتـــه، ونص غير منسجم في ذاته بعيدا عن المتلقي"[(1)]، فالخطاب لا يمتلك في ذاته مقومات انسجامه؛ لأنّ النّص القابل للفهم والتأويل هو النّص المنسجم؛ لذلك فعّلت نظريـــات تحليل الخطاب ما يسمّى بالتعالق بين النّص وسياقه في عملية الانسجام، فقد ذهـــب (هايمس) إلى تصنيف خصائص الانســـجام إلـــى: مرســـل، ومتلـــق، وحضـــور، وموضوع، ومقام، وقناة، ونظام، وشكل للرسالة، ومفتاح، وغرض، مع تأكيده على أنّه ليس من الضروري وجود هذه الخصائص جميعا في الخطاب الواحد[(2)].

أمّا(براون ويول) فقد وضعا مجموعة من المبادئ التي من شأنها أن تسهم فـــي تحليل الخطاب، وخلق الانسجام، وتعزيز دور المتلقي فـــي الكشف عـــن انسجـــام

---

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص 51.

(2) بحيري (سعيد) ، السابق، ص38-40 .

الخطاب: كمبدأ التأويل المحلي الذي يعلّم المتلقي أن لا ينشيء سياقا يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهم معيّن لقول ما[1]، ويربطان بين هذا المبدأ ومبدأ المشابهة، إذ يشكلان افتراض الانسجام في تجربتنا في الحياة عامة، ومن ثمّ في تجربتنا مع الخطاب كذلك، وقد يوجد تشابه بين الخطابات وإن اختلفت صور الكتابة، وأساليب التعبير، يضاف إلى هذين المبدأين مبدأ التغريض الذي يسهم في ترابط الخطاب، ومساعدة القارىء على التأويل، كما يوجد مجموعة من العمليات التي تساعد في تحقيق الانسجام، وهي كما يطرحانها متمثلة بالمعرفة الخلفية، والأطر والمدونات، والسيناريوهات؛ والخطاطات، والاستدلال[2]، بمعنى أنّ العلاقة تتمثل بالبعد الدلالي بأبعد صوره، وتبرز في القدرة الإنتاجية لمتلقي الخطاب الذي يبني الخطاب معتمدا على عمليات الفهم والتأويل.

فالانسجام" قد تجاوز حدود النّص، وفكر في الخطاب، فافترض وجود متلق، وفعّل استنادا إلى ذلك آليات التأويل"[3]، ومن شأن مثل هذا التحديد أن يؤطّر الدور الذي تضطلع به النظرية، ويؤسّس التعالق المتأمل بين النّص ومتلقيه على أساس عمليات الفهم والتأويل؛ لخلق النّص من جديد، ومن ثمّ فإنّ كلّ نص يقبل التأويل والقراءة هو نص منسجم، وأنّ النّص غير المنسجم هو نص لا يقبل التأويل ولا القراءة المحكومة بمعايير يمتلكها النّص ومتلقيه.

وليس من الغريب أن تكون مدخلات الانسجام مختلفة عن غيرها من المدخلات الخاصة بدراسة الروابط النّصية؛ ذاك أنّها تستمد أدواتها من الخارج؛ "لأنّ انسجام النّص مبدأ كلي إن لم يبن نفسه فإنّه علينا أن نبنيه "[4].

ولعلّ هذا ما يلفت نظرنا إلى افتراض أنّ ثمة شروطا خاصة لمتلقي الخطاب

---

(1) انظر: براون ويول، السابق ، ص71.

(2) نفسه، ص284.

(3) الرواشدة (سامح) ،السابق، ص516.

(4) مفتاح (محمد)، دينامية النص، السابق، ص70 .

ومؤوله، فهو لا يقدم على الخطاب إلا وقد امتلك معارف وثقافات وأدوات تؤهله للقيام بمثل هذا الدور المهم لا سيما أنّ كثيرا من الخطابات بحاجة إلى إجالة فكر، وتشكيل رؤيا، وهي مبادئ بحاجة إلى حصر وتوجيه.

إلا أنّ أهمّ ما ينبغي حصره في مجال الانسجام النّصي هو علاقته بالاتساق، وهو مفصل ينبغي لمتلقي الخطاب أن يكون حاذقا به؛ لذلك نجد (هاليداي ورقيه حسن) يعدان الاتساق مكون من مكونات الانسجام"لكي يكون نص ما منسجما يجب أن يكون متسقا لكن يجب أن يكون أكثر من ذلك، يجب أن يستعمل وسائل الاتساق بالطرق التي تبرزها القائمة التي يعد حالة منها، يجب أن يكون مناسبا دلاليا، وذلك بتحققات معجمية نحوية منسجمة، مثلا أن يكون له معنى، ويجب أن تكون له بنية"[1]، ولاشك أنّ مثل هذا المنطلق يؤطّر لقضية هامة تتمثل في الجانب الدلالي من الترابط حتى في غياب الروابط النّصية، ومن هنا عدم تحديد النّص بالجانب الاتساقي فقط، مع الأخذ بالاعتبار أنّ تأويلات الجمل والقضايا لا يكون بمعزل عن الجمل والقضايا السابقة عليها، فالعلاقة بين الجمل محددة باعتبار التأويلات النسبية، وهو ما يعزز من العلائقية داخل بنية الخطاب، أو التطابق الذاتي، وعلاقات التضمن والعضوية، كالجزء، والكل، والملكية؛ ممّا يسهم في تحقيق الجاهزية، وبناء الانسجام، مع افتراض وجود معرفة حول بنية العوالم، و الحالات الخاصة للأمور ومجريات الأحداث[2].

ويشير(فان دايك) إلى أهمية ترتيب الخطاب في بناء الانسجام النّصي محددا العلاقات التي تسهم في خلق مثل هذا الترتيب كالإدراك والاهتمام، وربط بينه وبين أنواع الخطاب معتبرا أنّ تميّزا متوازيا بين الخطاب التام في مقابل الخطاب الصريح، والخطاب الناقص في مقابل الخطاب الضمني، وهذا ما طرحه(براون ويول) أيضا حين افتراضا وجود ما يسمّى بالتماسك المعنوي الذي يساعد في عملية الفهم؛ لأنّ تجاور مقاطع لغوية يؤدي إلى فهمها حتى في غياب أدوات ربط بينها[3].

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص256 .

(2) انظر: نفسه، ص34 .

(3) انظر: براون ويول، السابق، ص268 .

لا شك إذن أنّ الخطاب يمثّل وحدة دلالية ذات معالم خاصة، وهذه المعالم قد أنتجها التعالق المفترض بين أجزاء الخطاب، وهو المشروع الذي يبنيه متلقي الخطاب، إذ إنّ مهمته تنحصر في بناء النّص، وعمارته على أسس علمية مدروسة، فالنّص ركيزة ذات بعد مهم في صنع الخطاب، والخطاب متكىء بدوره على مرسل ذي مقصدية وهدف، ومتلق ممتلك لمهارات صناعة الخطاب، ورسالة هي مناط هذا العمل المبدع الخلاق، وأمام هذه الأطراف يقف المتلقي؛ ليدلل على وجود مبادئ وعمليات للانسجام، تتمثل ببعض المبادىء كالسياق الذي ينظر إليه على أنّه يشكل دورا مهما في عالم الخطاب، فهو كما يقول (هايمس)"يحصر مجال التأويلات الممكنة.. ويدعم التأويل المقصود"[1].

ومن هنا يمكننا الذهاب إلى أنّ ما جاء به (براون ويول) في هذا الصدد صحيح؛ لأنّ ملخصه يقوم على اعتبار "أنّ الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأنّ يوضع في سياقه "[2].

ويشير (ريزر) إلى ما يسمّى بناء المعنى، وطرائق تفسير النّص حين يفترض أنّ النّص ينطوي على عدد من الفجوات التي هي بحاجة إلى رتق من أجل الوصول بالخطاب إلى غايته القصوى، ويطلق على من يقوم بمثل هذا العمل (القارئ الضمني) الذي يفترض أنّه متضمن في النّص، في الشكل والأسلوب والتوجه، فهو يقوم بتوجيه العمل الأدبي؛ لتحقيق الوظيفة الاتصالية المفترضة؛ ليجعل بنية النّص وبنية القراءة أمرا متطابقا على نحو واضح، ومن هنا نجد أنّ (ريزر) قد ناقش الأشكال التي يتجسد فيها (القارىء الضمني) في أي عمل أدبي، حيث بحث في أنماط الاستجابة والفجوات التي يعدّ أنّها مبثوثة في كلّ نص أدبي، زيادة على بحثه في قضية المعنى من خلال التفاعل الذي يعتقد أنّه يحصل بين بنية العمل، وفعل الإدراك[3].

(1) خطابي محمد ، السابق ، ص52 .

(2) نفسه، ص56،

(3) .ضر (ناظم عودة)، السابق، ص 148.

ومهما يكن فإنّ هذه النظريات التي حاولت أن تدرس مفهوم الانسجام في الخطاب قد وضعت فرضيات بعضها يمكن تطبيقه، وآخر يمكن أن يثير حفيظة بعض الدارسين المتعمقين في تحليل الخطاب من حيث إمكانية تطبيقه، أو إيجاده ككل في عوالم الخطاب، لا سيما أنّ تداخلا كبيرا بين العناصر المعطاة التي يمكن أن يمتحن المتلقي من خلالها الخطاب المعطى، مع التأكيد على أنّ هذه العناصر بحاجة إلى المهارة، والقدرة على كشف العلائق بينها، وحسن الترتيب، وتنظيم الفكرة، ولكنّ الأمر المهم فيها، هو إثراؤها لجوانب كثيرة متعلقة بالنّص، وكشفها لجوانب دقيقة فيه يحرص على عدم تقديمها لأيّ من متلقيه بسهولة ويسر.

إنّ غرضنا من تقديم هذه المقاربات لم يكن مركّزا بالدرجة الأولى على البحث عن الأصول والتقييم بقدر ما كان نابعا من بيان بعض معالم هذه النظريات، ومحاولة إيجادها على المستوى التطبيقي الأمر الذي سيفتح آفاقا جديدة لعلم لغة النّص؛ ممّا يعزّز من إمكانية الكشف عن كنوز كثيرة في نفائس أدبنا العربي التي مازال إنتاجها وخلقها بحاجة إلى مزيد من العناية والمدارسة؛ لاستخراج كنوزها، واستيعاب مشروعها الفكري المراد، ولا يتأتى مثل هذا المقصد إلا بإيجاد المنهجية التي تقوم على المواءمة بين النظرية والتطبيق، وهذا ما سيكون عليه مدار الدراسة، وذلك بالوقوف على الرسالة اللغوية، وتشكيل الخطاب في نص واحد لمحمود درويش، هو نص (أحد عشر كوكبا) ضمن تفعيل جاد لمفهومي الاتساق والانسجام، ونظريات نقدية أخرى من مناهج الدراسات النقدية التي دخلت إلى عالم النص الشعري للمساهمة في قراءته، وإعادة إنتاجه.

الفصل الثاني

اتساق النّص الشعري في ديوان أحد عشر كوكباً

1.2 مدخل

يمثل جانب الاتساق اللغوي بعداً مهمّا في قراءة النّصوص الأدبية وتأويلها؛ لأنّه يتعالق مع جانب الانسجام في أمور كثيرة يرصدها القارئ/المستمع لنّص ما؛ لذلك كان هدف هذه الدراسة -في هذا الفصل- هو امتحان الجانب الاتساقي في نص أحد عشر كوكبا؛ للوقوف على كيفية الترابط النصي التي يقدمها من حيث التحقق والاختلال على مستوى التماسك النّصي، وطبيعة النّظام اللّغوي المشكل لشعره، وكذلك تحقيق هذه النّصوص لمرحلة القيمة؛ إيمانا بأن القيمة الفنية لأي عمل إبداعي لا تقتصر على الجانب الدلالي حسب، وإنما بالتعاضد المكتمل بين الشكل والدلالة، وهو الأمر الذي تسعى الدراسة لرصده من خلال امتحان النّص الكلي للديوان، متخذة من اللغة وسيلة للتعبير عن الدلالة المقصودة بعد الوقوف على خصائصها من خلال أدوات الترابط النّصي التي تشكل معايير يمكن الاستناد إليها في الحكم على نص ما بالاتساق أو عدمه، مع عدم إغفالنا أنّ كل آلية من آليات الاتساق تنطلق من فكرة مختلفة عن الأخرى في علاقتها مع النّص، لكنّها جميعا تتفق في أداء دور لغوي يشكل نواة لخلق الخطاب.

ولعلّ اللغة الإيحائية التي اتسم بها الديوان امتازت بالعمق والمراوغة ممّا يعزز حاجتها إلى دراسة متأنية، تقوم على ربط العلائق بعضها مع بعضها الآخر؛ لتشكيل البنية الكليّة التي لا يمكن إدراكها إلا من خلال الدراسة النّصية التي تسهم في إنتاج نص منسجم، بمعنى أنّ التعامل يتم مع نصوص أدبية تمثل اللغة إحدى مكنوناتها الفعّالة، وهذه اللغة ذات أبعاد متنوعة و"تنبيء قراءتها عن تداخل في العلاقات، وتحولات في المعاني، وكأنّها مقاربة تخطو برهافة على شفا المعنى حيث يتوافق الإعتام والنور، ويترافق الغموض والوضوح" (1).

---

(1) عيد (رجاء)، القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص170.

فامتلاك النّص لهذه اللّغة الثريّة التي تمنح الكلمة واقعاً جديدًا يؤهلها لوصف التّجربة، وجنوح مبدعه نحو الترميز، والبنائية الخاصة للمعجم اللغوي عوامل تدفع باتجاه تقنين الآليات، وتحديد الأدوات التي من شأنها أن تؤسس لبنائية المشروع النّصي؛ للحصول على الوصف الدّال للنص، وهذا يقضي أن نقف على نصوص الديوان وفق هذه الأدوات التي تمتحن مدى اتساقية النّص بمعنى البحث في الكيفية التي يتماسك بها النّص، وغرضها الدلالي؛ لأنّ البحث في وسائل الاتساق كفيل بتمييز النّص مما ليس نصا(1)، فالنظرة القائمة لهذا النص تأخذ منحى واضحاً تقوم على النظر إليه على أنّه نص واحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه، وترابط أجزائه، وهذه العلاقات قد تكوّن شبكة نصيّة تعين على تفسير النّص، وبناء انسجامه.

وعليه، فإنّ الدراسة قد تمهد لنشوء تأويل جاد للنّص ، وإعادة إنتاجه انطلاقاً من أنّ هناك بنيتين للنّصوص الأدبية إحداها داخلية تربط أواصر النّص بعضها مع بعضها الآخر، وأخرى خارجية تكمن في مراعاة المقام باعتبار"أنّ النّصوص ليست فقط وحدات قواعدية، بل أيضا وقبل كلّ شيء وحدات وظيفية، أمّا ما يبدو مناقضا لهذه المعرفة مناقضة ظاهرة من واقع النماذج الأساسية لتحوّل العبارات، فيعتمد أصلا على الرأي القائل إنّ الأبنية السطحية للنّصوص تشكّل انعكاسا كافيا لمعاني النّص ووظائفه"(2).

وبهذه الصورة، فإنّ هناك خصوصية واعية للأشكال والأبنية اللغوية في الخطاب الشعري لدى درويش بناء على مقصدية متبناة من قبله، وانسجاما مع خطاب يتصل بسياق خاص تتمحور حوله الرؤيا، وتتدفع معه اللغة بإيحاءاتها النابعة من تشكيلها وقولبتها وتعالقها مع عناصر أخرى؛ ممّا يؤسّس لقيام علاقات اتساقية متفاوتة في النّص،وهو ما سيكون عليه مدار البحث هنا مع تأكيد أهمية الرؤيا الكلية

---

(1) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ، ibid، p1.

(2) فولفجانج هاينه من، وديتر فيهيفيجر،علم اللغة النّصي، ترجمة فالح شبيب العجمي، الرياض،جامعة الملك سعود، 1999 م، ص37.

المدعّمة من خلال الأدوات الممتحنة لاتساقية الديوان، "فهناك جانبان في النّص جانب موضوعي يختص باللغة، وهو الذي يجعل عملية الفهم أمرا ممكنا، والجانب الذاتي الذي يتمثل في فكر المؤلّف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة "[1].

إذن، قد يستقيم التصور إذا قام على أساس أنّ هناك نسيجا لغويا قد يشكل نصا منسجما يؤسس لمشروع فكري مبنيّ على بنية لغويّة واحدة ذات أبعاد نحوية ومعجمية وصوتية وكتابية، ودلالية منطلقة من أنّ النّص هو"القول اللّغويّ المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته"[2]، الأمر الذي قد يفتح الباب لافتراض منهاجية تقوم على اعتبار أنّ الأشكال اللّغوية ستطرح مجموعة من التوقعات التأويلية التي يقيمها المتلقي بناء على لغة الخطاب، وهو أمر محكوم بالموضوعية، ومحصّن بدراسة هذا الخطاب وفق انسجام واضح بين اللغة والتأويل، وضمن أدوات لسانية ذات جذور علمية.

وبعد، فإنّ محاولة الدراسة ستبدأ بامتحان اتساقية النّص بأدوات الاتساق التي هي أدوات لسانية كالإحالات، والاستبدال، والوصل، والحذف، والمستوى المعجمي، وهي مكونات للخطاب الشّعري تؤدي دورا فعّالا داخله قد يخدم الترابط أو التداعي المفترض من قبل مؤول النّص ومتلقيه؛ لبناء النّصية التي تجعل النّص يشكل نسيجا لغويا واحدا تنبثق منه الرؤيا تلقائيا، وهي متآزرة فيما بينها، وتسود بينها علاقات تقوم على التعاضد والتعالق؛ لخلق اتساق النّص وتماسكه، وقد أولاها الباحثون عناية كبيرة؛ لأنّها كلمة فصل في الحكم على النّص بالاتساقية أو عدمها؛ للانطلاق بعد ذلك لوصفه كوحدة دلالية واحدة قد نطلق عليها خطابا.

لكنّ مثل هذه المقاربة لا تجعل من الأشكال اللّغوية فيصلا فـي الحكم على نصية

---

(1) أبو زيد "نصر"، الهرمنيوطيقيا ومعضلة تفسير النّص ، فصول 3، أيلول، 1981 م، ص144-145.

(2) فضل "صلاح" ، بلاغة الخطاب وعلم النّص ، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة، ط 1 ،1996 م ، ص299.

النص بالرغم من أهميتها الفعّالة في الكشف عن كثير من البنى الدلالية التي تكون من منجزات التعاضد النحوي والمعجمي، والصوتي للنّص، أي تركيبته البنيوية اللّغوية التي تحقق الاتصال ببعديه التركيبي والدلالي، لكنّها في المقابل تأخذ بمبدأ توجيه النّظر إلى العلاقات الداخلية في النّص، وتآزرها مع السياقات المختلفة؛ ممّا يجعلنا نقدّم هذه الأدوات مع تلق نقدي يستحضر سياقاتها، ويُعزّزُ بحضورها.

2.2 الإحالة

تشكّل الإحالات مادة أولية يتكئ عليها محلّل الخطاب للحكم على النّص بالتحقق أو الاختلال، "وتتمثل في عودة بعض عناصر الملفوظ على عناصر أخرى نقدّرها داخل النّص أو في المقام"[1]، وتكمن أهميتها في خلق النّص على المستوى الدلالي والتداولي، إذ إنّها تمثل علاقة دلالية باتكائها على عدم الاكتفاء بذاتها من حيث التأويل إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها[2].

إنّ النّص الممتلك للعناصر الإحالية يتّصل بعنصرين ضروريين: محال ومحال إليه،وكلاهما يمتلك نفوذا داخل النّص، ويرتبط بخصائص دلالية متطابقة، وتحديدهما موكول إلى ثقافة المتلقي، وسياق النّص، ومن هنا يمكن تصنيف عناصر الإحالة إلى ثلاثة أنواع اتساقية تتمثل بالضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، وهي ذات علاقة دلالية، ومن ثَمّ فإنّها لا تخضع لقيود نحويّة إلا أنّها تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحال والعنصر المحال إليه "[3].

ومثل هذه الأدوات "تجبر القارئ على البحث في مكان آخر عن معناها "[4]، ومن ثمّ فإنّها يمكن أن تكون داخل النّص، وهو ما يسمّى بالإحالة" النّصية " أو خارج النّص أي في المقام وقد نسميها "مقامية" ثم بعد ذلك يمكن تقسيم الإحالة الداخلية إلى علاقة

(1) الرواشدة (سامح)، ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت، السابق، ص517.

(2) خطابي (محمد)، السابق، ص17 .

(3) نفسه، ص17.

(4) براون ويول، السابق ، ص249.

إحالية إلى الوراء، أو علاقة إحالية إلى الأمام كما يطلق عليهما هاليداي ورقية حسن[1]، ولعلّ نصيّة الملفوظ تكتمل بترابط أجزائه، واعتمادها على الروابط الإحالية التي قد تكون في حيّز الجملة الواحدة، أو في حيز النّص بأكمله، لكنّ الجامع بين الأمرين هو حكم الدلالة والمعنى التي يسهم المتلقي في تشييدهما من خلال قراءته الواعية للنّص،فالإحالات قد يكون من السهل الوقوف على دلالتها إن توفرت داخل النّص أمّا إن كانت في المقام فهي بحاجة إلى مراس من أجل الوقوف عليها، وربطها بسياق المقام؛لأنّ العناصر المحيلة لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل بل تحتاج إلى ربط متواصل مع سياق النّص، وبنيته الكلية؛ لتحديد مرجعياتها المختلفة.

وبهذا الزاد يمكن للدّارس أن يقف على قراءة جادة للعناصر الإحالية في نص"أحد عشر كوكبا"مع تأكيد أنّ مثل هذه القراءة تستند إلى مراعاة قيامها على تأسيس العلاقات الإحالية لكامل المنجز النّصي، يضاف إليه أنّها تضع في حسبانها تعاملها مع إنتاج شعري يحظى بعمق وافر، ولغة ضاربة في الرمز والإيحاء، وشاعريّة قد بُنِيَتْ على خرق المألوف، والدخول إلى عالم العمق؛ ممّا يعزّز من وجود قيود على تحديد المرجعيات؛ لتعدد القراءات الإحالية، وستتوقف الدراسة في بدايتها مع الإحالات المقامية.

1.2.2 الإحالة المقامية

تمثل قراءة الإحالة المقامية داخل النّص الشعري بعدا بالغ الأهمية؛ لأنّها تسهم في خلق النّص، وتشكيل الرؤيا لدى المتلقي، وصنع الحوار بين النّص ومتلقيه، والوقوف على مقاصد النّص، وفحوى الخطاب؛ لأنّ هذا النوع من الإحالات" تعود فيه الكنائيات لغير مذكور. إلى أمور تستنبط من الموقف لا من عبارات تشترك معها في الإحالة في نفس النّص والخطاب "[2].

ومن هنا، فإنّ مثل هذا النوع من الإحالات يمكنه أن يخلق نوعا من التفاعل بين

(1) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ،، ibid، p33.

(2) دي بوجراند (روبرت)، السابق، ص332.

النّص واللغة والموقف السياقي لها، لكنّه في المقابل يسهم في تشظّي النّص على المستوى اللساني، وهي العلائق التي نحاول أن نبحث عنها في هذا النّص، إذ إنّ نظرة سريعة له توحي بمدى اتكاء مبدعه علـــى العناصر الإحالية داخلـــه، ومدى فاعليتها في صنع الخطاب، غير أنّها تصبح علامة فارقة في المستوى اللّساني له بغياب مرجعياتها في مستوى لغته، وهذا ما يجعل منها أداة تشتت وانقطاع فيه، إذ تخرجه إلى دائرة الغموض اللغوي، بل قد تتسبب في أحيان كثيرة بإحاطته بأفق ضبابي قد يظهر تباينات تأويلية تخلق تعدديّة في القراءات.

وعليه، فإنّ تعاظم الإحالة المقامية تحليق في أفق مترام في طيات النّفس، وتخوم الواقع، وفرض لحالة من التماهي الموحي بالقدرة الفائقة على صنع الخطاب من خلال بوابة الإحالة الإيحائية التي لا تؤتي أكلها إلا بعد مدارسة متواصلة على الرغم من الاختلال في الجانب اللساني للنّص، أو غموض في الخطاب يمكن لجانب الانسجام أن يكشف عنه، ويَعْبُر إلى عالمه من خلال الربط بين علائق اللغة، وسياقها المقامي؛ لإيجاد حالة انسجام داخله؛ لأنّ اللغة الشعرية تمتاز بالإيحاء والترميز، وليس التطابق والوضوح، فالضمائر تصبح مشكلة لأبعد مدى، فمن يتكلم ؟، ومن يخاطب ؟، غير أنّ مثل هذا الوصف اللغوي للضمائر يمكن أن ينحصر في ظلّ التعامل مع التشكيل الشعري ليس"كتركيب لغوي حسب، وإنّما إنتاجية دلالية لا تتطابق مع التركيب اللغوي بقدر ما تتكيء على خصوصيته؛ لإطلاق الطاقات الإيحائية لعناصره"(1).

إنّ أهمّ ما يعزز دور الإحالة في اختلال النّص، وعدم تحقق نصيته هو أنّها قد تصرف إحالتها إلى أكثر من محال؛ ممّا يسهم في تفكيك النّظم؛ لأنّ الأمر بحاجة إلى قرائن خارجة عن النّص تدعم الترجيح المقصود، وهو الأمر الذي لا يخدم الترابط النّصي بقدر ما يخدم الجانب التداولي للخطاب.

وبذلك يمكننا القول: إنّ مشكلة الاختلال اللساني في النّص قد تكون حاضرة في ظلّ وجود التشتت الإحالي على الرغم من وجود بعض ضمائر الإحالة التي يمكن أن تؤدي

(1) الجزار (محمد فكري) ، السابق، ص204.

دورا اتساقيا؛ لقيامها بـ " أدوار أخرى "، وتندرج ضمنها ضمائر الغيبية إفرادا أو تثنية وجمعا (هو، هي، هم، هنّ، هما)، وتحيل إلى علاقة قبلية بشكل نمطي، إذ تقوم بربط أجزاء النّص، وتصل بين أقسامه"(1).

ويبدو النّمط الإحالي المقامي متدرجا في معظم قصائد الديوان ففي قصيدته " في المساء الأخير على هذه الأرض" تتعاظم الإحالة المقامية التي يعود فيها الضمير على غير عائد معروف؛ ليسهم في إضعاف اتساقية هذه الأسطر الشعرية، ويعمّق من الغموض داخل الخطاب الشعري من مثل قوله:

فِي الْمَسَاءِ الأخير على هذهِ الأَرْضِ نَقْطَعُ أَيَّامَنا
عَنْ شُجَيْراتنا، ونَعُدُّ الضُّلوعَ الَّتي سَوْفَ نَحْمِلُها مَعَنا
وَالضُّلوعَ الَّتي سَوْفَ نَتْرُكُها، ههُنا... في الْمَساءِ الأخيرْ
لا نُوَدِّعُ شَيْئاً، ولا نَجِدُ الْوَقْتَ كَيْ نَنْتَهي... (2)

تصادفنا مجموعة من الضمائر في هذه الأسطر الشعرية مثل الضمير المستتر في الأفعال(نقطع، نعد)، والظاهر في الكلمات (أيامنا)و(شجيراتنا)و(معنا)، وجميعها تحيل إلى عناصر خارج مقام القصيدة، وتشكّل إثارة نوعية، إذ يبدو التجمع المثير من النّمط الإحالي المتتالي عبر مساحة من الأسطر الشعرية المتتالية داخل النّص المترامي، لتلعب هذه الأنماط الإحالية دورها في فرض حالة من التماهي داخل النّص ينعكس على تفاعل المتلقي معه على المستوى اللساني، فمع التماهي وعدم الوضوح الموجود داخل مساء أرض مجهولة لدينا ينطلق نداء ذات لا علم لنا بمن تتعلق، فمن هم الذين يقطعون أيامهم على هذه الأرض؟ وهم يعدون الضلوع التي سوف يحملونها، والضلوع التي

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص18 .
(2) درويش (محمود)، أحد عشر كوكبا، دار الجديد، بيروت، ط1، 1992م، ص9.

سوف يحكم عليها بالبقاء، وأصحابها يسيرون نحو نهايتهم المعلنة في ظلّ المجهول، وهذا التوجه يسم الذات الجماعية التي لم يفصح الشاعر عنها في النّص بوضوح جلي، وإنّما بقيت دلالتها ضمنيا، وبقي التفاعل معها باديا للعيان بصورة بارزة في جميع الأسطر الشعرية في القصيدة، فهل هذه الذات المقصودة ذات الإنسانية الموجودة على هذه الأرض جمعاء؟ أم أنّ درويش أراد الوقوف مع سطوة الظروف على عالم إنسانيته الخاص والمتعلق بوطنه وأمته وشعبه الذين اكتووا بنار احتلال جائر جعل المكان خاويا يستضيف الهباء...، ويقلب الزمان القديم؛ ليسلّم مفاتيح الأبواب إلى زمان جديد مضاد لكلّ ما اعتاد عليه.

إنّ التعبير يحمل الخوف المستقبلي بعد نزوح من الزمان بماضيه وحاضره، لكنّه نزوح مجهول حتى في لغته، فضمائره منزوعة من سياقها اللّغوي، ومشتتة داخل المنجز النّصي؛ ممّا يعزّز من رؤية عدم قيامها برتق الاختلال الحاصل داخل البنية النّصية على الرغم من حضور الضمائر ذات الأدوار الأخرى التي تزيد من اتساق النّص وتماسكه.

ثمّ إذا كان هذا الخطاب الجماعي الموحي يستأثر بمطلع القصيدة الأول، فإنّ إحداث الفجوة يتعاظم أكثر من خلال متابعة بقية النّص الذي ينتقل فيه الشاعر إلى ضمائر الخطاب؛ إمعانا في رسم صورة المعاناة، الأمر الذي تكشفه صيرورة النّص في الأسطر الشعرية ، إذ يبدو حضور الأنماط الإحالية المعزّزة من حالة عدم الاستقرار الحاصلة في المستوى اللساني للنّص واضحا ؛ لأنّ هذه الإحالات لا تمتلك دلالة مستقلّة بذاتها، وإنّما تستمد حضورها من سياقها، وهي مكثفة إلى حدّ مثير للانتباه كما في قوله:

فَادْخلوا، أيُّها الْفاتِحونَ، مَنازِلَنا وَاشْرَبوا خَمْرَنا
مِنْ مُوَشَّحِنا السَّهْلِ. فاللَّيْلُ نَحْنُ إذا انْتَصَفَ اللَّيلُ، لا
فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارِسٌ قادِمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأخير...
شايُنا أخضَرٌ ساخنٌ فَاشْرَبوهُ، وَفُسْتُقُنا طازَجٌ فَكُلوه
والأسِرَّةُ خَضْراءُ مِنْ خَشَبِ الأرْزِ، فَاسْتَسْلِموا لِلنُّعاسْ

بَعْدَ هذا الْحِصارِ الطَّويلِ، وَناموا على ريشِ أحْلامِنا، [1]

إنّ تحوّل الخطاب في هذه الأسطر الشعرية يعدّ لبنة أساسيّة في البنية اللّغوية، لأنّه يؤسس لبنائية دلاليّة بنسيج لغويّ مغرقٍ في إيحائه، ومشتتٍ لسانيا، فالدخول والفتح والشرب من موشح أناس لا نعرفهم، والداخلون والفاتحون لدينا مجهولون، والمعركة المتفاعلة تتوالى أحداثها تترى دون بيان لطرفيها، وإنّما نتائج متضاربة بين مقهورين مسطو عليهم، وفاتحين تجاوزوا حدود المنطق، وأساسيات الأخلاق، وتبادلٍ ضمائريٍّ موظّف حسب ورود العنصر الإحالي بين متكلمين، ومخاطبين، وغائبين دونما تحديد واضح لطبيعة من تعود عليهم هذه الضمائر في البنية اللّغوية، وإن كانت مثل هذه الإحالات تساهم في خلق النّص؛ لأنّها تربط اللغة بسياق المقام إلا أنها لا تسهم باتساقه بشكل مباشر؛ ممّا يعزّز من رؤية أنّ الإحالات هنا قد وسعت الإشكالية، ولكنّها ثرة التأويلات [2] .

غير أنّ من الملاحظ هنا أنّ التوالي الإحالي يتصرف بأفق النّص كيف يشاء لدرجة أنّنا نرى أنّ هناك تمازجا واضحا بين توجيه النداء، ورفض الفعل من خلال اللعبة الإحالية، فهناك ما يقرب من (ست وعشرين) إحالة مقامية بضمير المتكلمين الذين لا نعلمهم في المستوى اللغوي للنص، وضمائر خطابية من جهة أخرى لم يكشف الشاعر عن هويتها داخله ، وقد أحكمت هذه الضمائر من قبضتها على النّص؛ لكي لا تسهم في اتساقه بل تزيد من حيرة المتلقي، ممّا يدعو إلى القول: إنّ المبدع قد منح نصّه مزيدا من التفاعل حين لجأ إلى استخدام الالتفات أسلوبا؛ لإيقاظ الإصغاء لدى المتلقي، واعتماد مبدأ لعب الأدوار الموحي بكثير من الرؤى والمقاصد في عقليته، فقد بدأ القصيدة بضمائر المتكلمين " نقطع، أيامنا، شجيراتنا، نحملها " ثمّ إلى ضمائر المخاطبين،"فادخلوا،

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص9.

(2) الرواشدة (سامح)، السابق، ص517.

واشربوا "مع تمازج واضح مـــع ضمائر المتكلمين في نفس الأسطر الشعرية"فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا "، ثمّ عاد بعد ذلك لاستخدام ضمائر المتكلمين، وهذا إيحاء له أبعاده الدلالية التي قصدها المبدع، وحاول أن يقدمها على اعتبار أنّ مرحلة الخروج القسري تحمل في طياتها اضطرابات الرؤى وحمّىالهذيان، قابلها التلاعب اللفظي المقصود داخل المنجز النّصي.

فالذات الجريحة تلوذ بفتات الجمع، وتلجأ إلى الاستعاضة عن البوح بالحنين إلى الوحدة؛ لتجعل من الضمائر الإحالية جواز سفر تعبر به إلى هذه الرؤيا في مقابل التحدي الجمعي المهدّد لكينونة الوطن، إذ يمضي الشاعر في رحلة استذكارية مع التاريخ الذي يخاف عليه من الضياع مثبتا نفسه من خلال الضمائر الجمعية في المستوى اللغوي، إذ يقول:

فَادْخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تَماماً، وَعَمّا قَليل سَنَبْحَثُ عَمّا
كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبِلادِ الْبَعيدَة
وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنا فِي النِّهايَة: هَلْ كانَتِ الأَنْدَلُسْ
هَهُنا أَمْ هناكَ؟ على الأَرْضِ ...أَمْ في الْقَصيدَة؟[1]

ثمة ارتباط بين ضمائر المتكلمين وضمائر المخاطبين؛ لخلق النّص دلاليا، وكأننا نتهادى أمام صراع محتدم بين أمتين (تاريخنا/تاريخكم)، وهو اعتداد بالذات، واثبات للأنا/الجمع، والشعور بالتّميز، ونفي الآخر لكنّ النّص مفتقر إلى الربط الداخلي لعناصره بحضور هذه الإحالات إذ فرضت اختلالا ناتجا عن عدم القدرة على إرجاعها إلى عناصر داخل النّص نفسه رغم تحفيزها من جهة أخرى للمتلقي للوقوف على ماهيتها،ممّا يفتح شهيته لمزيد من التفاعل والإنتاج.

(1) درويش (محمود)، السابق، ص10.

وقد تكررت هذه الظاهرة كثيرا داخل النص، إذ أصبحت سمة بارزة فيه، وميّزها تنوّع الإحالات المقاميّة بين ضمائر المتكلمين والمخاطبين والغائبين سواء المعبرة عن الفرد أو الجماعة حتى بدا ذلك في النّصوص القناعيّة التي تماهى الشاعر فيها مع قناعه، والتحم مع واقعه ومعاناته الضاربة في أعماق التاريخ، ويبدو أنّ مرحلة الاتحاد هذه متأتية من علائقية بائنة بين ماضي قناعه وحاضره، ليصبحا كيانا واحدا، فيتخلق العنصر التناصي مقدّما لوحة ممتزجة (ماضيا /حاضرا)، (مكانا/زمانا)، ويقدّم -عبر بوابة الإحالات المقامية الحاضرة- أدوارا أخرى متناسقة في هذه النّصوص القناعية كما في قصيدته "أنا واحد من ملوك النهاية" فبالرغم من الاتّحاد الحاصل بين شخصية تاريخية كشخصية أبي عبد الله الصغير، وشخصية الشاعر فإنّ الذات المقصودة، باستخدام رمزية واضحة توحي بها هذه الإحالة، فهل هذا القناع يرمز للذّات العربية المغلوبة على أمرها؟ أم إنّه يرمز لنظام حكم بذاته عبر إلى " معاهدات الصلح" فضاع حاضره، أم إنّه إشارة إلى أنظمة الحكم التي يصف من خلالها الشاعر حالة الضّعف والاستخذاء، وأثرها في الحراك الداخلي في تاريخ الصراع.

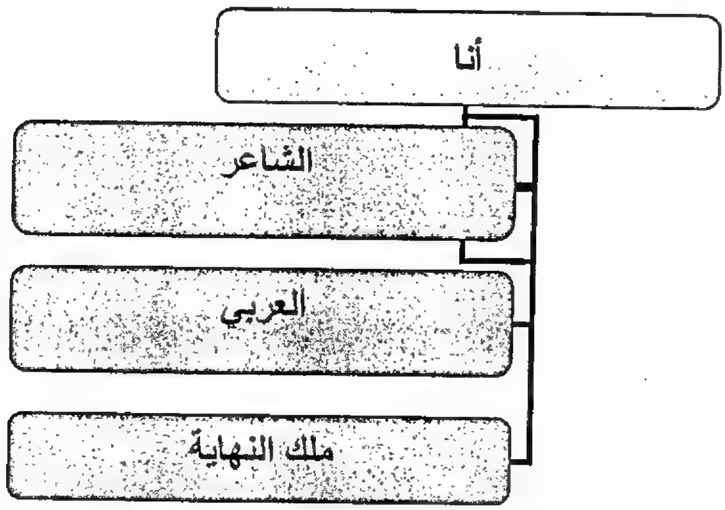
قد تومىء الإحالة هنا بمعان ومدلولات تفرض حالة من التشتت الذهني لدى المتلقي من مثل تصدّر الضمير" أنا " في الأسطر الشّعرية الأولى للقصيدة، وهذا التشتت قد صنعته طبيعة النّظام اللغوي، والتشكيل الشّعري، يضاف إلى ذلك أنّ المتلقي يلمح في فعل التكرير الموحي لهذا الضمير زيادة في الغموض نتيجة "عدم عودة الضمير إلى مفسّر له يقوم بتعميم الضمير، ورفعه إلى مرتبة النّمط، إنّ الشاعر يكتفي بدلالة الضمير التشخيصية_ الدلالة على الشخص_ عن تعيين ما أضمره بخلاف ما يشترط النّظام اللّغوي من توضيح المضمر، غير أنّ منطق الشعر ليس دائما منطق اللغة"(1) ، إذ يقول:

...وأنا واحدٌ مِنْ مُلوكِ النِّهايَة... أَقْفِزُ عَنْ

(1) (الجزار) محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م، ص135.

فَرَسي في الشّتاءِ الأخيرِ، أَنا زَفْرَةُ الْعَرَبيّ الأَخيرَةْ
لا أُطِلُّ على الآسِ فَوْقَ سُطوحِ الْبُيوتِ، ولا
أَتَطَلَّعُ حَوْلي لِئَلا يَراني هُنا أَحَدٌ كانَ يَعْرِفُني (1)

إنّ فردية رامزة تغذي فكرة ازدواجية الصوت، وغموض المحال إليه سواء في المستوى النّصي، أو مستوى الخطاب على ما في النّص من وحدة لغوية لسانية في الأسطر الأولى تعود على الضمير (أنا) حيث يمكن تصور هذا الغموض برسم الاحتمالات في المخطوطة التالية:



شكل رقم (1)

الإحالة المقامية

فعلى الرغم من غموض الإحالة وفرديتها في بداية القصيدة إلا أنّ المتلقي يشعر أنّه أمام تعمية إحالية أخرى تكمن في تغيير نمط الخطاب من ضمير المتكلم " أنا " إلى ضمائر انحازت إلى الصوت الجماعي، الأمر الذي يعزّز من فكرة أنّ الالتفات هنا قد شكل عائقا أمام عملية التوصيل الاعتيادية فهو"يربك العلائق بين داخل

(1) درويش (محمود)، السابق، ص15.

اللغـــة وخارجها"[1]:

كَيْ أَمُرَّ غداً قُرْبَ أَمْسي. سَتَرْفَعُ قَشْتالَةُ
تاجَها فَوْقَ مِئْذَنَةِ اللهِ. أَسْمَعُ خَشْخَشَةً لِلْمَفاتيحِ في
بابِ تاريخنا الذَّهَبيِّ، وَداعاً لِتاريخنا، هَلْ أَنا
مَنْ سَيُغْلِقُ باب السَّماءِ الأَخيرَ؟ أَنا زَفْرَةُ الْعَرَبيِّ الأَخيرَةْ [2]

فإلى من يوجه درويش خطابه هنا؟ وعلى من يعود الضمير في حوار مصطنع في نص حافل بضمائر الإحالة التي عززت من تشظّي النّص وتفككه، فالدخول إلى المنحى الآخر عبر نظام الإحالة في الأسطر الشعرية من ضمائر المفرد إلى ضمائر الجماعة وامتزاجهما معا في إطار لغويّ موحّد من حيث الموضع في سطر واحد؛ لتوحيد الدّلالة على المستوى النّصي "باب تاريخنا الذهبيّ، وداعا لتاريخنا، هل أنا"، ليشكّل ذلك دعما لما تناولناه من تباين واضح في تحديد المحال إليه، ولعب الأدوار بين الضميرين،والامتزاج الكلّي مع الآخر، فالتاريخ الذهبي منسوج بأيدي الجماعة التي ربما ستقّوض حلمها فئات متعددة الاتجاهات والهوى، فلمن يعود هذا التاريخ " تاريخنا الذهبي" "وداعا لتاريخنا " هل هو تاريخ القومية العربية؟ أم أنّه تاريخ الإرث الإسلامي الإنسانيّ الذي ساد حينا من الدهر؟ أم أنّه التاريخ الفلسطيني؟.

إنّ النّص منفتح على مجموعة من الاحتمالات التي خلقتها الإحالة المقامية التي يقترب الشاعر فيها من ذاته أو من ذوات الآخرين المتضمنين إلى حلمه، وهذا ما يخلق إشكالية واسعة قد تخرج عن التجربة الذاتية للشاعر إلى تجربة أشمل وأعم تتعلق بحاضر قضيته ومستقبلها، لكنّ الدّور اللّساني لرصد هــذه الإحالات يبقــى قاصرا عــن إبراز

(1) الغانمي (سعيد)، أقنعة النّص قراءات نقدية في الأدب، ط1، 1990، ص51.
(2) درويش (محمود)، السابق، ص 16.

طبيعته، وهذا ما يدعو إلى ضرورة وجود "معرفة خلفية سابقة، وعلى سياق داخلي يجعل التوجيه ممكنا خاضعا لشرط التأويل المحلي"[1].

لقد بات واضحا في المنجز النّصي غياب صوته بصوت الجماعة، وإن كنّا لا نغفل الصوت الفردي له، ومع هذا فإنّ مثل هذا التوجه يبقي فرضية لسانية تبحث عن دور آخر؛ لأنّ النمط الإحاليّ الذي تقوم عليه هذه النّصوص يتطلب "دورا تأويليا، وليس لسانيا بحتا "[2].

إذن من المرجّح أنّ تزاحم الضمائر، وتباين الإحالات، وتكثيفها تعزيز لوجود الذّات الفردية أو الجماعية التي باتت مهددة في الواقع، وهو خلق لها على مستوى القصيدة التي تمثل معادلا موضوعيا للواقع المعيش؛ ليصار إلى أنّ علاقة الضمائر اللغوية هي علاقة حضور وغياب تحددها رسالة النّص، لتبقى الإشكالية الإحالية عند درويش تمثّل إحدى المعالم البارزة في نصه، حتى إنّها قد تخرج في أحيان كثيرة عن ذلك؛ لتشكّل حاجزا أمام استيضاح المقاصد عند المتلقي وتجبره على العودة إلى سياق المقام؛ لتأويلها خاصة عند الامتزاج بين الضمائر الجماعية كما في قوله:

وَلَنْ يَغْفِرَ المَيّتونَ لِمَنْ وَقَفوا، مِثْلَنا، حائِرين
على حافَّةِ الْبِئْرِ: هَلْ يُوسُفُ السُّومَرِيُّ أَخُونا
أَخُونا الجَميلُ، لِنَخْطَفَ مِنْهُ كَواكِبَ هذا المساءِ الجَميل؟
وإن كانَ لا بُدَّ من قَتْلِه، فَلْيَكُنْ قَيْصَرٌ
هُوَ الشَّمْسُ فَوْقَ الْعِراقِ الْقَتيل![3]

فهذه المقطوعة من قصيدة له بعنوان "فرس للغريب / إلى شاعر عراقي "، وهي مرثيّة تجاوز فيها الشاعر رثاء الصديق ليرثي واقعا أكبر، وتخطّى الذات؛ ليقترب من

---

(1) مفتاح، (محمد)، دينامية النّص، السابق، ص90.

(2) الرواشدة (سامح)، السابق، ص28.

(3) درويش (محمود)، السابق، ص99.

المجموع دون الإعلان عن هذا الصديق أو هذا المجموع، تاركا لمتلقيه فرصة فك شفرات النّص المتعاقبة عبر اللجوء إلى المحيط الخارجي؛ لأنّ مثل هذه القصيدة تشكّل خطابا وفي الخطاب " فإنّ أشكال المعنى تشكّلها التداولية أي الصّلات بين المتكلمين ومقام خطابهم"[1]، غير أنّ هناك إشكّالية أكبر تتمثل بتحوّل الخطاب الفردي إلى خطاب جماعيّ ، إذ يفاجأ المتلقي بضميرين يصنعان تشتتا واضحا في النّص، فمن هم الذين وقفوا حائرين على حافة البئر؟، والنّص لم يشر إليهم مسبقا مع أنّه يرجح الوجود الحاضر لهم، وامتلاكهم لقرارهم، وتوازيهم الضمائر في الكلمات (مثلنا، أخونا، نخطف)، وهو احتشاد لضمائر متكلمين يحملون وزر المرحلة، وقد وقفوا كما وقف أسلافهم تغمرهم الحيرة ، ويغلفهم التيه(هل يوسف السومري أخونا)، ويقف المتلقي في مرحلة كهذه باحثا في النّص عن مرجع واضح لهؤلاء المجهولين، فهل هم شعب الشاعر في قطريته المعروفة؟ أم أنّه قصد الشعب العراقي المقتول؟ أم ذهب إلى أبعد من ذلك، وقصد الأمّة العربية التي تكررت فيها مشاهد الضياع، وهي تتلقى دون حراك؟ أم غير ذلك؟ إنّها تأويلات يمكن أن تكون حاضرة في النّص الشعري لكنّها غير متواصلة في مستواها اللساني؛ ليبدو هناك تماه واضح في بناء الضمائر عند درويش، ممّا يجعل إشكّالية الاختلال اللسانيّ للنّص متصاعدة وحاضرة بين المتواليات الشعرية فيه.

ويبقى أن نقول: إنّ متابعة الدرس الإحالي المقامي في الديوان سيفضي إلى مزيد من التعقيد؛ لبروز تعدديّة واضحة في الأصوات داخل الديوان، ومن هنا سيكون الوقوف معها أمرا شاقا، وبحاجة إلى الإفراد والتمييز، لكنّ الأمر هنا قد اختصر على ضرب بعض النماذج الدّالة التي تستوجب المزيد من الدراسة والتمحيص في البحث عن انسجامها، والإجابة عن كثير من الأسئلة المطروحة بشأنها.

2.2.2 الإحالة النصية

وإذا كانت الإحالات المقاميّة قد صنعت تشتتا واضحا في المستوى اللّغوي للنّص

---

(1) شولز(روبرت)، السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ط1، 1994 ، ص85.

فإنّ الإحالة النّصية كانت كفيلة بخلق ترابط كثير مــن جزئياته؛ ذاك أنّهــا تحيل إلى ملفوظ داخل النّص، ومن ثمّ فهي مساهمة فعلياً في اتساق النّص وفق ما يذهب إليه هاليداي ورقية حسن [1]، فوجودها يساعد على إضعاف سطوة التشتت، وزيادة فاعلية العلاقات الدّلالية داخل النّص إذا ما اعتبرنا أنّ هناك شبكة من العلاقات بين العناصر المتباعدة في فضاء النّص تحتاج إلى رابط يقوي أواصرها، ويقرّب المسافات على المستوى الدلالي بين أجزاء النص مهما تعددت الجمل، والأسطر الشعرية داخله، ومن هنا يمكننا أن نعتبر أنّ الإحالة النّصية في هذا المقام تؤدي وظائف لسانية أكثر ممّا تؤديه الإحالة المقامية، إذ إنّ هذه العناصر الإحالية تعدّ مكونا يعوّض مكونا آخر، فهو صدى لغيره من وجه، وحامل لما يتوفر في مفسره من وجه آخر؛ ذاك أنّه لا يفهم إلا بالعودة إليه، وهو يطابقه في عدد من السمات التركيبية والمقولية، وهو حامل لأشياء جديدة؛ لأنّه قد يتوفر فيه ما لا يتوفر في مفسره[2].

ويمكن تقسيم الإحالة النّصية إلى قسمين: قسم يلتفت فيه الضمير إلى سابق لوجود محال إليه في ذلك الموقع وهي (إحالة قبلية)، ويلتفت قسم آخر إلى لاحق وتسمّى الإحالة (بعدية)[3].

ولعلّ تعقب النّص الشعري داخل الديوان يعطي مؤشرا واضحا لمدى أهمية الإحالة النّصية في صنع الاتساق داخل فضاء النّصوص الشعرية زيادة على تعددها، وتنوعها؛ لخصوصية الرؤيا والتشكيل داخل هذا الفضاء الشعري.

وتبدو بعض معالم هذا الاتساق في قصيدته "كيف أكتب فوق السحاب"، التي يقول في بعض أسطرها:

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحاب وَصِيَّةَ أَهْلي؟ وَأَهْلي

---

(1) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ، ibid، p37.

(2) انظر:الزناد، الأزهر، السابق، ص133.

(3) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ،ibid ، p33.

يَتْرُكونَ الزَّمانَ كَما يَتْرُكونَ مَعاطِفَهُمْ في الْبُيوتِ، وَأَهْلي
كُلَّما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها
خَيْمَةً لِلْحَنينِ إلى أَوَّلِ النَّخْلِ. أَهْلي يَخُونونَ أَهْلي
في حُروبِ الدِّفاعِ عَنِ الْمِلْحِ.لكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَب [1]

يغتني النّص هنا بسبل تماسكه الملحوظ من خلال تبادل الضمائر داخل النص التي تعود على كلمة ". أهلي " في معظم مفردات الأسطر الشعرية السابقة؛ ممّا يقلل من مسافة الاضطراب التي صنعتها الإحالة المقامية؛ لأنّها تعود إلى مذكور سابق في النّص، وهي بذلك تحصر عمليات تشظّي النّص واختلاله، فقد ساعد حضورها على فك شفرات النّص، وأسّس لعلاقة دلالية أكثر قربا لحال النّص؛ لأنّ الافتراض القائم لتعريف مثالية التعبير بأنّها "تعاقب أفقي متناسق لوحدات لغوية مترابطة تقوم على أسّس محددة من حيث التسلسل"[2].

فقد استخدم الضمير العائد على هذه المفردة(أهلي) _ولأكثر من مرة_ في مواضع النّص مع قرب المسافة بين المحال والمحال إليه وبخاصة في الكلمات " يتركون، شيدوا، هدموا، يرفعوا، يخونون " إذ تعود هذه الضمائر على عنصر سابق تنحصر دلالته من خلال هذا الترابط النّصي القائم، وليس من شك أنّ هذه الإحالات قد حققت درجة كبيرة من اتساق النّص، فهي أكثر وضوحا، إذ تعود على متقدم في النّص" أهلي "، ومن هنا يمكن اعتبارها إحالة قبلية، ويبدو البناء النّصي بحديه التركيبي والدلالي حاضرا لا سيما إذا ما افترضنا أنّ حالة الاتهامية للأهل تشكل بروزا واضحا في عقلية الشاعر، ذاك أنّهم قد صنعوا مأساة واضحة للعيان؛ لذلك تعدّد الضمير كما تعددت أدوارهم بين زمنين"ماض/حاضر" كما في صيغ الأفعال" شيدوا / يخونون"، فهم قد مارسوا أدوارا،ولا زالوا مستمرين في متابعتها، استمرارا لحالة التخلي، وإدارة الظهر، وما

(1) درويش (محمود)، السابق،ص11.

(2) فولفجانج هاينه من، وديتر فيهيفيجر، السابق، ص25.

التركيز على دورهم هنا إلا حالة من تفعيل سلطة الجرح، وألم الظروف فهم يبنون ليهدموا، ويهدمون ليخونوا، ثم إنّ هذا الإنكشاف في تقديم الأدوار قابله انكشاف في إحالة الضمائر وتكثيفها؛ لتّأكيد على المقصدية المتبناة.

ولنتوقف على نموذج آخر يكشف عن أهمّية الإحالة النّصية في بناء النّص، ففي قصيدته التي بعنوان"كن لجيتارتي وترا أيها الماء" شكلت الإحالات النّصية أساسا مهمّا في ضبط التماسك النّصي رغم احتشاد العناصر الإحالية المقاميّة كما في هذه الأسطر الشعرية من القصيدة:

كُنْ لِجيتارَتي وَتَراً أيُّها الماءُ؛ قَدْ وَصَلَ الفاتِحون
وَمَضى الْفاتِحونَ القُدامى. مِنَ الصَّعْبِ أَنْ أَتَذَكَّرَ وَجْهي
في الْمَرايا. فَكُنْ أَنْتَ ذاكِرَتي كَيْ أرى ما فَقَدْتُ...
مَنْ أنا بَعْدَ هذا الرَّحيلِ الجَماعيِّ ؟ لي صَخْرَةٌ
تَحملُ اسْمِيَ فَوْقَ هِضابٍ تُطِلُّ على ما مَضى
وانْقَضى... سَبْعُمائَةِ عامٍ تُشَيِّعُني خَلْفَ سُورِ المَدينَةِ...(1)

ففي المرحلة القادمة التي اختلطت فيها الأوراق، وانقلبت فيها الموازين، تبدو حالة عدم الاستقرار، وغياب الرؤيا على مستوى الواقع الذي قابله غياب على مستوى القصيدة باختيار الماء كي يكون ذاكرة، استنادا إلى عنصر عدم الاستقرار بداخله، ورمزيّة لمرحلة الضياع؛ لذلك يبرز المبدع من خلال الترابط النّصي هذا العنصر المشكّل للرؤيا، والمتمثّل في عودة الضمير" أنت "على سابق متمثل ب"الماء" الذي يطمح الشاعر أن يكون وترا لجيتارته، وقد أسهم هذا الضمير في ربط أجزاء الملفوظ على الرغم من بعد المسافة بين المحال والمحال إليه، كما أنّه قد أسس لعلاقة دلالية واضحة بانحصاره في هذا العنصر، بمعنى عدم رجوعه على غيره؛ ليكون جسر الاتصال بين أجزاء متباعدة في النّص.فقد أتى في السطر الشعري الثالث أقرب منه في الأول مع أنّ العنصر المحال

(1) درويش (محمود)، السابق، ص23.

إليه في كلا الحالتين واحد، ليتآزر الماء مع الذاكرة لتشكيل حالة الغياب.

غير أنّ صنع مقارنة بين العناصر الإحالية في هذه الأسطر ينبيء عن أنّ الإحالة المقامية قد بسطت يدها على النّص بنسبة 2/6 مقابل الإحالة النّصية بمعنى أنّ النّص غير متماسك، وأنّه يعاني من ضعف في الاتساق.

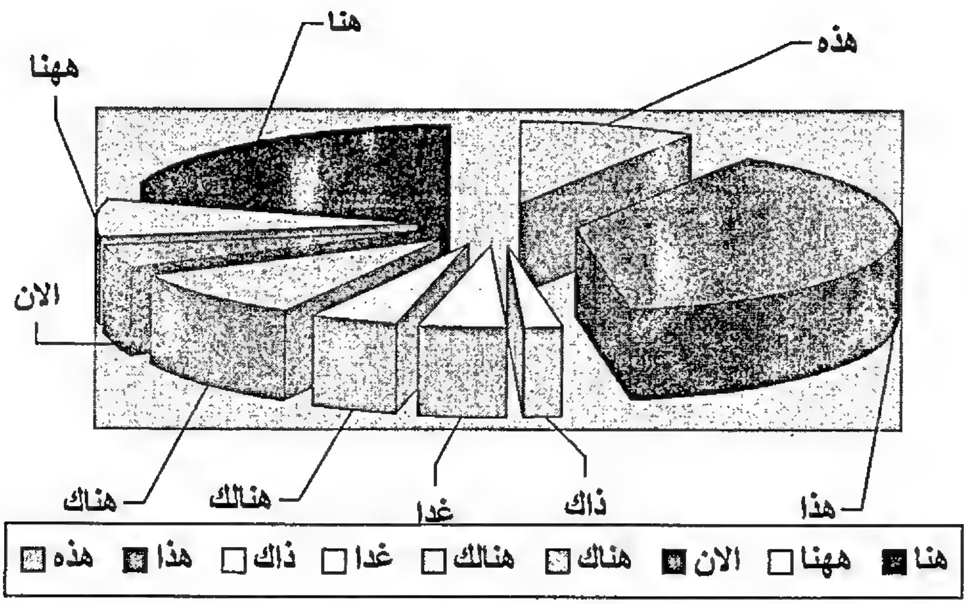
ولعلّ هذه السمة هي الأبرز في المستوى الإحالي في النّص ، إذ إنّ عناصر الإحالة المقامية شكّلت حضورا أضعف الجانب الاتساقي، ممّا يعزز من ضرورة وجود دور تأويلي يقدّم تفسيرًا لهذا الحضور المكثف للإحالات داخل النّص، والذي يقابله انحسار واضح للإحالة النّصية؛ ممّا يعزّز من رؤية أنّ النّص قد شكّل بلغة المتتاليات الجملية القائمة على المضمرات إذ يبدو أنّه"وحدات لغوية مبنية بسلاسل إضمار متصلة " [(1)].

3.2.2 أسماء الإشارة

تعدّ (أسماء الإشارة) آلية أخرى من آليات الإحالة، وتقوم بربط أجزاء الكلام، وتسهم في اتساقية النّص، وهي تصنّف حسب الظرفية الزمانية (الآن، غـدا)، أو المكانيـة (هنا، هناك)، أو حسب الحياد أو الانتقـاء (هذا، هؤلاء)، أو حسب البعـد (ذاك، تلـك)،والقـرب(هذه، هذا)، ويكون ربطها قبليا أو بعديا بين عناصر النّص[(2)]، وفـي هـذا الإطار نجد حضور هذه الآليّة التي تنتظم في النّص ، لكنّهـا محكومة برؤية الشاعـر الذي يوظفها بطريقة رتيبة وفق رؤياه، إذ يمكننا أن نتصور مجموعة مـن الملاحظـات التي تبدو من خلال الرسم البياني التالي:

(1) فولفجانج هاينه من، وديتر فيهيفيجر، السابق، ص27.

(2) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ، ibid، ، p38 .



شكل رقم (2)
أسماء الإشارة والظروف

إنّ تأمل هذا(الرسم البياني) يشي بمجموعة من الملاحظات التي يمكن أن نسجلها على النحو التالي:

أولا: يبدو أنّ استخدام هذا النمط الإحاليّ تفاوت من أداة إلى أخرى بما تفرضه كثير من المحددات في الخطاب الشعري تعود إلى ظروف لغويّة، ورؤيا دلالية.

ثانيا: شكّل حضور اسم الإشارة المفرد الذي يسميه كل من (هاليداي ورقية حسن) الإحالة الموسعة "لأنّه يحيل إلى جملة كاملة أو متتالية من الجمل"[1] بروزا بينا، إذ استخدم بنسبة تفوق العناصر الأخرى، وشكّل وجوده استحضار عناصر سابقة في الخطاب الشعري سواء على مستوى الجملة أو المتتاليات الجملية.

وهذا كلّه يقودنا إلى نتيجة أنّ مثل هذا النّمط الإحالي لم يشكل أداة اتساقية إذا ما قيست نسبته إلى نسبة الأسطر الشعرية داخل النّص على الرغم من التنوع الحاصل في هذه الأنماط، ولكنّه كان ذا أثر وظيفي في المقطع الذي وظّف فيه، وقد انحصر أثره في

(1) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ، ibid، p53 .

كثير من الأحيان في تعيين المراجع التي تشير إليها؛ ممّا يخدم جانب التماسك النّصي من جهة، ويؤسّس لعلاقة تأويلية من جهة أخرى، ففي قصيدته " كن لجيتارتي وترا أيها الماء " يأتي المقطع الأخير محتشدا بمثل هذه الإحالات، إذ يقول:

كُنْ لِجيتارَتي وَتَراً أيُّها الْماءُ. لا مِصْرَ في مِصْرَ، لا
فاسَ في فاسَ، والشّامُ تَنْأى. ولا صَقْرَ في
رايَةِ الأَهْلِ، لا نَهْرَ شَرْقَ النَّخيلِ المُحاصَرْ
بِخُيولِ المَغولِ السَّريعةِ. في أيِّ أَنْدَلُسٍ أَنْتَهي؟ههُنا
أمْ هُناكَ؟ سأعْرِف أنّي هَلَكتُ وأنّي تَرَكْتُ هُنا
خَيْرَ مافِيَّ: ماضِيَّ. لَمْ يبْقَ لي غَيْرُ جيتارتي
كُنْ لِجيتارَتي وتَراً أيُّها الماءُ. قَدْ ذَهَبَ الفاتِحون
وَأَتى الفاتِحون...(1)

يسيطر هاجس الخوف والضياع على القصيدة وسط ضياع الأمل وضياع المكـان، ليأتي التساؤل القلق عن مكان الانتهاء بأسماء الإشارة (ههنـا أم هنـاك) ، إذ يلتقـي العنصران، لتوجيه الانتباه إلى المكانين، وبالتالي صنع الرؤيا المتمثلة بوحدة المأسـاة بين مكانين وحّدت المأساة بينهما في الواقع قبل أن توحد بينهما القصيدة، وقد وحد اسم الإشارة النّص، وجعل من أجزائه كلا موحدا، فقد أشار إلى المكان المراد، وربط بـين جزء لاحق وجزء سابق على الرغم من أنّ العنصر الآخر(هناك) محتاج إلى تأويـل؛ فهو يتعالق مع الجانب الدلالي أكثر من اللساني، لكنّه مساهم فعّال في إضفاء التماسـك بين أجزاء النّص، وهذه "العناصر الإحاليـة تتعلق دلالتها بالمقام الإشاري؛ لأنّها غير ذات معنى، ما لم يتعين ما تشير إليه، فهي أشكال فارغـة في المعجم الذي يمثّل المقام

(1) درويش (محمود)، السابق، ص23ــ24.

الصفر ، وهي تقوم بوظيفة تعويض الأسماء، وتتخذ محتوىً ممّا تشير إليه"[1].

لكنّ مثل هذا الحضور لأسماء الإشارة لم يخدم اتساق النّص الكلي في القصيدة، ذاك أنّ ورودها (أربع مرات) في النّص _بالنسبة لحجم القصيدة_ قليل جدا، وقد انحصر في جزئيتها الأخيرة بشكل مكثّف قد يسهم إسهاما فعالا في إنتاج نص منسجم، لكنّه غير كاف لإحداث الاتساق النّصي، ويبقى النّص بحاجة إلى آليات أخرى تشد بعضه إلى بعضه الآخر.

ومع هذا فإنّ من الملحوظ تعدد هذه العناصر، إذ ورد اسم الإشارة عدة مرات فقد أشار عنصر الإشارة "هذا"إلى عنصر بعديّ في قوله " من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي"، وقد أسهم في دعم اتساق النّص في هذا الموضع، ذاك أنّه أكدّ عنصرا بعده، وجمع بين الوحدة الجماعية، والعزلة الفردية.

وإذا كان استخدام هذا النّمط الإحالي يصوّر التحديد المبهم لعلاقة اسم الإشارة مع العنصر المحال إليه، فإنّ أنماطا أخرى ربطت بسياق المقام من مثل قوله في قصيدته "ألكمنجات":

ألكَمَنجاتُ تَتْبَعُني، ههُنا وَهناكَ، لِتثأرَ مِنّي
ألكَمَنجاتُ تَبْحَثُ عَنّي لِتَقْتُلَني، أيْنَما وَجَدَتْني[2]

فليس من شك أنّ العناصر الإحالية "ههنا وهناك" يشيران إلى مكانين، وهذان المكانان تدور عليهما كثير من الرؤى والمقاصد، وهما يؤطّران للعزف المحزن المتعالق مع رؤيا الثأر والعقل الغازي للمكان ذي العلاقة المتينة مع الشاعر، والذي نجزم أنّه لا يتحدث بالذات الفردية، وإنّما يمثل الصوت الجماعي الذي يحمل همّ

(1) الزناد، الأزهر، السابق، ص116.
(2) درويش (محمود)، السابق، ص31.

المرحلة، إذن لا شك أنّ رؤيا القصيدة تركّز على وحدة المأساة بين الأندلس وفلسطين،لكنّ عناصر الإحالة هنا خدمت السياق الإشاري للمتواليات الشعرية، و ساهمت في ربط هذين البيتين، وزادت من تماسكهما لغويا على الرغم من المجهول اللّغويّ فيهما، وإذا كان هذا الربط يقدم خدمة اتساقية للنّصوص فإنّ الملاحظ أيضا أنه يقدّم دلالة شمولية حين يختزل في داخله كثيرا من الإشارات، ولكي نفهم مثل هذه العلاقة الشمولية الموحية نقف مع النموذج التالي من قصيدة تحت عنوان " للحقيقة وجهان والثلج أسود " إذ يقول:

لَمْ تُقاتِلْ لأنَّكَ تَخْشى الشّهادة، لكنَّ عَرْشَكَ نَعْشُكْ
فاحمِلِ النَّعْشَ كَيْ تَحْفَظَ العَرْشَ، يا مَلِكَ الانتِظار
إنّ هذا السلامَ سيترُكُنا حفْنَةً مِنْ غُبار...[1]

فاسم الإشارة (هذا) أدى دورا في التأسيس لعلاقة اتساقية داخل النّص كلّه، غير أنّه اختزل الرؤيا الكلية أيضا؛ ليشخّص المقدمات، ويعطي النتائج، إذ إنّ عبارة (هذا السلام) اختزال لمعالم السلام الهزيلة، وتحديد للمآسي التي خلقت تعادلات مضنية اختزلها الشاعر في المفارقة القائمة في عنوان القصيدة حيث أصبح للحقيقة وجهان، وتحول لون الثلج الأبيض الناصع أسود تعبيرا عن نقائض المرحلة.

ثمّ إنّ النتائج تمثل الحلقة الأخرى من المعادلة، إذ إنّ النتيجة المتوقعة هو أنّ طريق(هذا السلام) والولوج داخلها سيوصل الشعب إلى نفق مظلم عبّر عنه الشاعر ب(حفنة الغبار) أي الزوال والانتهاء، ومثل هذا الربط قد أخرج الفكرة من مباشرتها،وقدمها بشكل أكثر فعالية، وبلغة أكثر اتساقا تآزر فيها الجانب اللّساني مع عالم الدلالة بشكل مباشر.

---

(1) درويش(محمود)، السابق، ص19.

4.2.2 المقارنة

تعدّ المقارنة بناء لغويّا معبّرا عن قيمة عالية لدى المبدع؛ لتقديم رؤيـاه، وتشـكيلها اعتمادا على عالمين يصنعهما بذاته، ويقدمهما لمتلقيه بعيدا عن لغة المعنى المكشوف؛ذاك أنّها لعبـة لغويـة ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المقارنة وقارئها، على نحو يقـدّم فيه صانع المقارنة عالما من التقارب الموحي عبر البوابة اللغوية.

وتنقسم المقارنة إلى مقارنة التطابق والتشابه، إذ تعتمد على ألفاظ مثل وصف الشيء بالمماثلة أو المشابهة، وأخرى تقوم على الاختلاف كالشيء وضدّه، وخاصة تتفرع إلى كمية وكيفية، وهي تفضي إلى أثر اتساقي لا يختلف عن أثر الضمائر وأسماء الإشارة في كونها تخدم النّصية[1].

ولقد امتاز البناء النّصي في الديوان بقلة مثل هذه الأداة، وانتقائية موضعها، فهي تؤدي دورها الاتساقي في رتق الاختلال النّصي في فضاء النّص، وتشكّل جسرا لسانيا لعبور الدّلالة خصوصا بتعالقها مع المفردات الأخرى، وتؤطّر لكثير من الرؤى في عالم النّص الشّعري. ومن النماذج الدالة في هذا الموضع قصيدته "خطبة الرجل الهندي _ ما قبل الأخيرة _ أمام الرجل الأبيض" إذ يقول في بعض مقاطعها:

آهِ! يا أُخْتِيَ الشَّجَرَةْ
لَقَدْ عذَّبوكِ كما عذَّبُوني
فلا تَطْلُبي المغفرةْ
لِحَطَّاب أُمِّي وأُمِّكْ.../[2]

يبدو استحضار مقارنة المشابهة هنا من خلال استخدام الأداة (كما) التي يمكن أن

(1) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan، ibid، p39.
(2) درويش (محمود)، السابق، ص38 .

نعدّها جسرا لسانيا يربط بين حالتين تتجسد إحداهما في تعذيب الشجرة(الرامزة) التي لم تسلم من الأذى والاجتثاث على أيدي هؤلاء الغزاة الجدد، وفي مقابلها عذاب البشر الموجوعين على يد حطّاب واحد، حيث لاقى المصير الإنساني حظه في فعل لا إنساني ليتشابه المصيران، ويتحدا في مواجهة الخطر، وقساوة الظروف. وإن كان العذاب للشجرة يشكّل غصة في النّفس فإنّ العذاب الآخر للإنسان أشد وأقسى إذ تعمل المقارنة بعد ربطها للنّص على"كسر القيد الدلالي عن المشبه وفتحه على احتمالات الدلالة التي يقدمها المشبه به" (1)، ففعل العذاب إقصاء للآخر، ومحاربة للنّماء خصوصا إذا طالت كل مظاهر الحياة المحيطة بعالم البشر.

إنّ الأفق الذي تصنعه المقارنة في مستوى وحدة النّص اللغوية، وتوجيه دلالته مقرونٌ بالإيحاء الناقل للدلالة من الغموض إلى الوضوح، ومن التخيل إلى الحقيقة؛ إمعانا في رسم المشاهد المتعاقبة، ولنتوقف على نموذج آخر دال ،إذ يقول:

... لَنْ يَفْهَمَ السَّيِّدُ الأَبْيَضُ الْكَلِماتِ العَتيقَةْ
هُنا، في النُّفوسِ الطَّليقَةِ بَيْنَ السَّماءِ وَبَيْنَ الشَّجَر...
فَمِنْ حَقِّ كولومبوسَ الحُرِّ أَنْ يَجِدَ الهِنْدَ في أَيِّ بَحْر،
وَمِنْ حَقِّهِ أَنْ يُسَمِّيَ أَشْبَاحَنا فُلْفُلاً أَوْ هُنودا،
وَفي وُسْعِهِ أَنْ يُكَسِّرَ بَوْصَلَةَ الْبَحْرِ كَيْ تَسْتَقيمَ
وَأَخْطاءَ ريحِ الشَّمالِ، ولَكِنَّهُ لا يُصَدِّقُ أَنَّ الْبَشَر
سَواسِيَّةٌ كالْهَواءِ وكالْماءِ خارِجَ مَمْلَكَةِ الْخارِطَة!
وَأَنَّهُمْ يولَدونَ كَما تولَدُ النَّاسُ في بَرْشَلونَة، لكِنهمْ يعْبُدون
إلهَ الطَّبيعَةِ في كُلِّ شَيْءٍ... وَلا يَعْبُدونَ الذَّهبْ...(2)

تبدو المقارنة القائمة على التشابه بادية في النّص، إذ اضطرّ إليهـا الشاعر فـي

(1) الجزار (محمد)، الخطاب الشعري عند محمود درويش، السابق، ص164 .

(2) درويش (محمود)، السابق، ص38-39.

موطنين من هذه الأسطر الشعرية، إذ تنهض الأبيات على مقارنة الرؤيا بين شعبين أحدهما يمثل الاستعلاء ممثلا برمزية (كولومبس) الذي بدا وجهه من خلال الأمر الذي ترفضه القوى الظلامية المعتدية، فهم لا يصدقون أبدا أنّ البشر متساوون، وأنّهم يجب أن يعملوا ببشريتهم، وهي الضرورة البشرية لضمان العيش الكريم التي لا تقل أهمية عن ضرورة وجود الهواء والماء كأمرين لا تقوم الحياة إلا بهما، لكنّ هؤلاء المعتدين لا يصدّقون أنّ هناك بشرا يولدون كما يولدون هم في مدنهم الغارقة في عبادة الذهب، وتقوم المقارنة على الجمع بين أمور هامة لحياة البشر، وتومىء بأهميّة هذا التصور في المجتمع البشري، وذلك بهذه المقارنة التي تحوي أهمّ عناصر البقاء التي ينشدها البشر،وقد زادت من تماسك النّص دلاليا .

أمّا المقارنة القائمة على الكيفية، والتي تؤدي وظيفة اتساقية في النّص؛ لأنّها تتعالق مع غيرها؛ لتشكيل الدلالة، فيمكن تمثيلها من خلال النموذج التالي:

... أَسْماؤُنا شَجَرٌ مِنْ كَلامِ الإلهِ، وَطَيْرٌ تُحَلِّقُ أَعْلَى
مِنَ الْبُنْدُقِيَّةِ. لا تَقْطَعوا شَجَرَ الإسْمِ يا أَيُّها الْقادِمون
مِنَ الْبَحْرِ حَرْباً، وَلا تَنْفُثوا خَيْلَكُمْ لَهَباً في السُّهول
لَكُمْ رَبُّكُمْ ولَنَا رَبُّنا، وَلَكُمْ دينُكُمْ وَلَنا دينُنا[1]

يتخلق وجود التحدي في هذه الأسطر الشعرية بمحاولة الانغراس في وسط الحاضر، فالأسماء شجر من كلام الإله، وبالتأكيد فإنّها تستمد بركتها بالانتساب إلى الذات الإلهية، وهي باتصالها هذا تعلن مرحلة الانتماء إلى حضارة ضاربة في أعماق الأرض، وهي تعبير عن الوجود، وتمسك بالثوابت أمام التحديات الجارفة، والقوى الظلامية التي تحاول اجتثاث هذه الأسماء، لـكنّ الردّ يأتي بتأكيد قدسية الهوية، والتحدي بأنّهـا "طير

(1) درويش (محمود)، السابق ، ص40.

يحلّق أعلى من البندقية"، وهذا أمر يشكل الخلود لهذه الأسماء الرامزة إلى الوجــود، وإنّ كانت هذا الأسماء طيرا معبّرا عنه عبر انزياح إسنادي واضح، فإنّ معرفتنــا لرمزيـــة الطير توحي بعدة أمور متمثلة بوداعتها واختيارها المكان العالي دون الرضا بالدونيـــة، ومن ثمّ الأنفة وعدم الرضوخ، فتأتي المقارنـــة بين صوتين صـــوت متمسك بـــالحقوق، وصوت يسخّر الآلة الحديثة لتنفيذ مآربه، لكنّ المقارنة التي ساهمت فـــي الـــربّط بـــين الرؤيتين تؤكّد أنّ الكيفية الأولى هي الأعلى، وأن لا صوت يعلو على صوت المقاومـــة، فالأسماء(شجر/ طير)، تحلق أعلى من البندقية.

ولعلّ ما جاء في هذه النماذج عن بعض أدوات المقارنة التي وردت في الديوان ينبىء بمدى حضورها الذي لم يكن ليشكّل محورا هاما في اتساق النّص لقلتها مقارنة مع الأسطر الشعرية، ولكيفيتها الهادفة من حيث التشكيل، فهي قليلة في حضورها، لكنّها ذات أبعاد مهمة في تشكيل الرؤيا، والغالب فيها أنّها محصورة في بعض الأدوات، ولم تكن متنوعة في استغلالها في النّص.

3.2 الاستبدال

يمثل الاستبدال ركيزة مهمّة في بناء أيّ نص على المستوى اللساني، وتقريب الفهم على مستوى انسجام النص، إذ إنّه عملية تتم داخل النّص، وتقوم على تعويض عنصر في النّص بعنصر آخر، وتتمّ العلاقة هنا في المستوى النحوي أو المعجمي سواء بين الكلمات أو العبارات[1].

وإذا أدركنا أنّ النّص يخضع لعلائق متعددة، ويبنى وفق قراءة علمية، فإنّ الاستبدال يصبح علاقة داخلية تقوي أواصر النّص، وتدعم تماسكه، إذ لا يمكن فهم العنصر المستبدل إلا بالعودة إلى ما هو متعلق به أي أنّ " المعلومات التي تمكّن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر من النّص"[2]، إلا أنّها تحتاج إلى مهارة المؤول لإدراك العلائق بين المستبدل والمستبدل منه، الأمر الذي يستدعي قراءة النّص في إطاره

(1) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ، ibid، p88.

(2) same ، p20.

النحوي والمعجمي، فالاستبدال " لا يحدّ بمجرد تعويض صيغة محيلة إلى الوراء بسابقة لها. فمثل هذا الاستبدال لا بد أن يتمّ تحت شرط التّساوي في الوظيفة النظميّة"[1]، لذا نجد أنّ أهمّ ما يميّز علائقها هو أنّها تربط بين عنصرين عنصر متقدم، وآخر متأخر، ممّا يحقق الاستمرارية للعنصر المستبدل، ويملأ الثغرات داخل النّص، ويسهم في تعالق التأويل بين العنصرين [2].

كما أنّ الاستبدال يضمن استمرار العنصر المستبدل سواء على المستوى النحوي أو المعجمي، أو علىٰ مستوى المقاصد والرؤى، بل إنّه يمكن أن يعدّ إثراء جديدا للنّص؛لأنه يشكل إثارة للمتلقي، وتفعيلا لدوره؛ لفهم العلاقة اللغوية، وتوظيفها دلاليا.

ويمكن تقسيم العلاقات بين عنصري الاستبدال إلى علاقة تقابل تقتضي إعادة التحديد والاستبعاد ذاك"أنّ العلاقة الاستبدالية لا تقوم علىالتطابق،وإنّمــاعلىالتقابل والاختلاف الذي ينتج عنه الاستبعاد دون أن يلغي ذلك وظيفة الاتساق التي تقوم بها عناصرالاستبدال"[3]

ويصادف المتلقي_عند الدخول إلى عالم النص_ نماذج ليست قليلة وظّفها المبدع؛لبناء لغة متّسقة البناء، موحية الدلالة من مثل هذا النموذج في مقطوعته التالية التي اخترناها من قصيدة له تحت عنوان " في المساء الأخير على هذه الأرض " إذ يقول:

أَلمُلاءاتُ جاهِزَةٌ، وَالعُطورُ على الْبابِ جاهِزَةٌ، وَالمرايا كَثيرَة
فَادْخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تَماماً، وَعَمّا قَليلٍ سَنَبْحَثُ عَمّا
كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبِلادِ الْبَعيدَة
وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنا في النِّهايَة: هَلْ كانَتِ الأَنْدَلُسْ
ههُنا أَمْ هناكَ؟على الأَرْضِ...أَمْ في الْقَصيدَة ؟ [4]

---

(1) براون ويول، السابق، ص243.

(2) انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan ،،ibid ، p90.

(3) خطابي(محمد)، السابق، ص 21.

(4) درويش (محمود)، السابق، ص 10.

إنّ دور الاستبدال يبرز هنا في استخدام الضمير في الكلمات[فادخلوها، منها]، إذ تمّ استبدال الضمير الأول بمجموعة من الجمل متمثلة ألمُلاءات الجاهزة، والعطور الموجودة على الباب، والمرايا الكثيرة، ممّا يعزّز من وصفه أنّه استبدال قوليّ سدّ عن متواليات جمليّة معطوف بعضها على بعضها الآخر، وليس إحالة متعلقة بكلمة أو عنصر واحد، فالجو معدّ للدّخول إلى وسائل الراحة المتروكة[هنا وهناك] على أرض تدور عليها رحى النّزاع، لذلك يستغني الشاعر عن ذكر هذه الأشياء التي اختزلها في هذا الضّمير، وضمن لها الاستمرار وسط السرعة المتناهية في تركها، فإعداد مثل هذه الوسائل كبير للغاية، ومساحة تشكيلها في النّفس عميقة، لكنّ الاستغناء عنها _على ما يشكّله من غصة في النّفس_ كأنّه لمح البصر.

إذن، يمكن اعتبار مثل هذا النوع استبدالا قوليا أسهم في اتساق النّص، وعزّز من التماسك الحاصل داخله، وجاء التركيز في الاستبدال الحاصل في شبه الجملة"منها "إمعانا في تعميق الرؤيا، وربطا لأواصر النّص الشعري.

غير أنّ رصد مواطن هذا العنصر ينبىء بمدى فعاليته في بعض الأماكن، وقلّته في مواطن أخرى مع معيارية بيّنة في الاختيار المؤطر لفعل الرؤيا، ومن هنا نحسب أنّ اختيار المستبدل والمستبدل منه بحاجة إلى مهارة خاصة؛ لتقديم المقاصد، وهذا ما نلمسه في كثير من النماذج المطروحة في هذا الديوان من مثل ما فعله في قصيدة له تحت عنوان (للحقيقة وجهان والثلج أسود) ، إذ يقول:

مَنْ سيدفنُ أيّامَنا بعدَنا: أنتَ.. .أم همْ ؟ ومَنْ
سوفَ يرفعُ راياتهم فوقَ أسوارِنا: أنتَ...أمْ
فارس يائس؟ من يعلّق أجراسَهم فوقَ رحلتنا
أنتَ... أم حارس يائس ؟ كلّ شيء معدّ لنا
فلماذا تطيل التّفاوض يا ملكَ الاحتضار؟[1]

(1) درويش (محمود)، السابق، ص20.

تتهادى أفاق هذه الأسطر الشعرية من خلال السؤال الموحي فيها، حيث تضمّن النّص مجموعة من الأفعال المتواصلة فيما بينها دلاليا، فقد جاءت الأفعال في السطر الثاني والثالث(يرفع، يعلق) بدل الصيغة الأولى في السطر الشعري الأول (من سيدفن أيامنا بعدنا)؛ لأنها تحمل جزءا من الدّلالة الكليّة للفعل الأول، فرفع الرايات يأتي ضمنيا بعد تحقق النّصر المتمثل برسم المشهد الجنائزي للشّعب المحتل، يليه تعليق الأجراس، وجميعها توحي بالهزيمة، ممّا يدعو إلى افتراض أنّ هذا الاستبدال استبدال فعليّ أطّر لفعل الرؤيا، وأسهم في اتساق النّص، وتآزر مع استبدال آخر في النّص استغنى الشاعر فيه عن الضمير (هم) في السطر الشعري الأول، وأثبت مقابله متواليات جملية تتوزع كالتالي (فارس يائس) في الشطر الثالث ، و(حارس يائس) في السطر الرابع، إذ إنّه يزيد بذلك من لحمة النّص؛ لاستمرارية العنصر المستبدل الذي ترك له أثرا في النّص يدلّ عليه، وهو بذلك يعمّق من رؤيته لمن سيقوم بهذا الدّور، ويجبر القارىء على العودة إلى النّص، وبناء رؤية كلية استنادا إلى عملية الاستبدال الحاملة لأفق الدلالة.

ولعلّ خاتمتنا للحديث عن أهمية الاستبدال في بناء اتساقية النّص، وإثرائه لمقصدية المبدع كفعل أول تستوضح من خلال هذه الأسطر الشعرية من قصيدة له تحت عنوان " خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض" حيث يقول في مقطوعته الخامسة:

وَنحن نُوَدِّعُ نيرانَنا، لا نَرُدُّ التَّحيَّةَ... لا تَكتُبوا
علينا وَصايا الإلهِ الجديدِ، إلهِ الحديدِ، ولا تطلُبوا
مُعاهَدَةَ السَّلامِ من الميِّتينَ، فلم يَبْقَ منهُمْ أَحَدْ
يُبَشِّرُكُمْ بالسَّلامِ مَعَ النَّفْسِ والآخَرين، وكُنَّا هُنا (1)

يفتتح الشاعر مقطوعته السابقة بلغة مغرقة في الرفض، وحاملة لهواجس قد تصبح

(1) درويش (محمود)، السابق، ص46.

حقيقة في مساحات النفس والواقع، وهذا الرفض المحمل بالهمّ استجابة لواقع يراد له أن يُفرض بالقوة، والشاعر متمسك بحقوقه، ورافض لفعل الوصاية القسري (ونحن نودع نيراننا لا نرد التحية....لا تكتبوا..علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد)، و يقوم مدخله هنا على استثارة مفتعلة تعزّز شغف الخلاص من خلال ذكر كلمة (الإله) المقترنة بالرّفض لما تشكّله من اختراق لقدسيتها ، إذ كسرت هنا حاجز التوقع لدى المتلقي؛ لأنّها بحاجة إلى كشف أكثر لخباياها، وهذا ما قدمه العنصر المستبدل الذي ضمن استمرار العنصر الأول، وكشف عن تواصليّة النّص لكشف أستار الإعتام حول وصايا (الإله الجديد)، وهذا إيحاء أول بأنّ الإله المقصود هنا هو رمز للقوّة المتسلطة التي تحاول بسط نفوذها، ومصادرة الحقوق، وبدل أن يمضي الشاعر في الكشف عن هذا الإله استقدم آلية الاستبدال حيث عبّر عن هذا الإله بأنّه " إله الحديد "، وضمن بذلك استمرار التعريف للإله الجديد، بمعنى أنّه اختزل كثيرا من المقاصد المبتغاة مع ضمان تماسك النّص واتساقه لسانيا، غير أنّ من الـ لاحظ أنّ العنصر الجديد (إله الحديد) قد جاء بتقابلية واضحة مع الإله الجديد الذي ربّما كان المتلقي يتوقع من ذكره غير هذا الأمر، أو بمعنى أنّه يخضع لاحتمالية أكثر من عنصر إذ تحمل كلمة " الجديد " أكثر من دلالة قد تؤول إليها، غير أنّ العنصر المستقدم " إله الحديد " قد استقر في هذا الموضع دون أن تلغى وظيفته الاتساقية اللغوية داخل النّص، بل بقي النّص مستمدّا لاتساقه، لكنّ السؤال المطروح هنا هو هل يشكل الاستبدال ظاهرة يمكن دراستها في الديوان، وهو الأمر الذي قد يتشكل من خلال رصد هذه المواطن التي أنبأت أن تتبع هذا العنصر الاستبدالي في الديوان يعطي مؤشرا على القلة الواقعة فيه، والاستناد إليه، والاعتماد في استخدامه على النخبوية، ومن ثمّ عدم فعاليته في بناء اتساق النّص الشعري؛ ممّا يرجّح إمكانية الاكتفاء بهذه النماذج هنا.

4.2 الحذف

يعدّ أسلوب الحذف إحالة قبلية لا يختلف عن الاستبدال، غير أنّ ما يميّزه أنّه لا يترك أثرا له في النّص، ويترك الاستبدال أثرا داخل النّص دالا عليه، ونستطيع الاستدلال عليه

بناء على ما ورد في جملة سابقة، بمعنى أنّه يشكّل علاقة داخل النّص إلا أنّه لا يشكّل علاقة اتساقية في بيئته[1].

وما يهمّ هو أنّ الحذف يشكل ظاهرة أسلوبيّة تزيد من التشتت والانقطاع في لغة النّص، ذاك أنّ أطرافا من النّص قد تغيب، حتى يبدو مجتزأ وغير مكتمل في صورته اللغوية الظاهرة، لكنّها ضمنيا تعكس جمالا عليه في حال الوصول إلى مقاصدها، وبناء انسجامها، وسطوع إبداعية ناظمها، وهي تتطلب دورا تأويليا يهتدي القارىء إلى ملئه اعتمادا على ما يرد في النّص؛ لذلك نرى أنّ الحذف يسمى عند بعضهم أحيانا ب"المبنى العدمي "[2]، لأنّه قد يشير إلى أشياء غائبة، وحقها الحضور.

ولقد شكّل الحذف علاقة بارزة اتكأ عليها البناء النّصي في الديوان انطلاقا من إشراك المتلقي في التفاعل المفترض بينه وبين النّص الذي لا يعطي كلّ ما عنده، وإنّما هناك أشياء تبقى عصية في تقديمها بين يديه، ممّا دعا بعض النقاد إلى افتراض وجود أسباب لهذا الحذف تقدّر وفق سياقها، وقد يكون منها خضوع النّص للرقابة، ومحاولة المبدع الإشارة إلى جزئية مهمة محذوفة وحقها الحضور، أو أنّ المبدع يحاول أنّ يحفز المتلقي للمشاركة في إنتاج النّص.[3]

ويمكن لهذه الأداة أن تكون حاضرة في النّص كعلامة سيميائية توحي بالانقطاع اللغوي النّصي كمجموعة نقط (...)، أو أن يكون حضورها ضمنيا دون علامة دالة، وقد شكلت ببعديها حقائق الخفاء/التجلي أمام المتلقين المشيدين لبناء الخطاب، ولنتوقف عند نموذج دال من قصيدة له تحت عنوان"في المساء الأخير على هذه الأرض" إذ يقول:

فِي الْمَساء الأَخير على هذهِ الأَرْضِ نَقْطَعُ أَيَّامَنا

---

(1) انظر: خطابي (محمد)، السابق، ص21-22 .

(2) دي بوجراند (روبرت)، السابق،ص340 .

(3) انظر: الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل السابق، ص110 .

عَنْ شُجَيْراتنا، ونَعُدُّ الضُّلوعَ الَّتي سَوْفَ نَحْمِلُها مَعَنا
وَالضُّلوعَ الَّتي سَوْفَ نَتْرُكُها، ههُنا... في الْمساءِ الأخيرْ
لا نُوَدِّعُ شَيْئاً، ولا نَجِدُ الْوَقْتَ كَيْ نَنْتَهي... (1)

يشكل المقطع المجزوء من القصيدة علامة فارقة ، إذ يشير إلى مرحلة حاسمة في تاريخ صراع طويل يستوحي فيه درويش اللحظات التي غادر فيها العرب الأندلس كاشفا فيها عن مشاعره تجاه فقده وقومه فلسطين، وهو يحمل ما سيحمله المستقبل في الأيام القادمة، إذ تسيطر عليه عواطف الضيق والغضب مع عجز لا تحطمه سوى إرادة الكلمات، فكلّ شيء يمشي إلى نهايته... حتى أصبح الشاعر ومن معه يعدّون الضلوع التي سوف يحملونها إذا ما غادروا مساحات وجودهم، أي أنّهم يشكّون حتى في مستقبلهم لكنّ الشاعر يحذف الفعل " نعد " في بداية السطر الثالث من المقطوعة، ويعبر إلى عبارته الشعرية الأخرى" والضلوع التي سوف نحملها ههنا "مفرّقا بين الضلوع المحمولة والمتروكة، وكلاهما إعلان لمشهد النّهاية، فالعدّ هنا يوحي بثمن الخروج، وصعوبة الفعل، لأنّ النهاية واحدة، فوقوعه في السطر الثاني" ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا" إيحاء باللحظة الراهنة المليئة بالخوف؛ لكنّ الخوف الأكبر هو خوف المستقبل؛ لذا جاء الأمر باختزالية واضحة ودونمـــا إعادة الصياغة لفعـــل الخوف؛ لأنّ فعلا كهذا مجهول في المستقبل، فقد بدا الحذف في السطر الثالث حيث تتأسس قراءته في السياق على النحو التالي"ونعد الضلوع التي سوف نتركها هنا... في المساء الأخير"، ولا شك أنّ حذفا كهذا قد يوحي بمعنى آخر أراد المبدع أن يوصله؛ ليكون أكثر وقعا على النّفس، فالفعل هنا مقترن بشيء سيترك هنا في المساء الأخير، وليس غريبا أن يكون الإرث المتروك هنا أشدّ إيلاما على النّفس؛ لأنّه يشكّل غصّة في عالم القابضين على جمر إقصائهم.وهكذا! يقوم الحذف بدور تأويلي يمنح المتلقي فرصة المشاركة؛ لإنتاج النّص علـــى المستوى الانسجامي، لكنّـــه يضعف مـــن اتساقيـــة النّـــص؛ لقطعـــه التعالـــق

(1) درويش (محمود)، السابق، ص9 .

بين الأسطر الشعرية....

ويلتئم الحذف في المقطوعة مع حذف آخر أشار إليه المبدع بوضع علامة سيميائية متمثلة بمجموعة من النقط بعد كلمة (هنا.......) بحضور يسهم في بتر المنجز النّصي لسانيا، ويقلّل من دور اللغة الظاهر في نسج النّص، لكنّه بالمقابل يوحي بقصور اللفظ لدى الشاعر عن إيصال المراد حيث أنّ ذكر المكان وتآزره مع لحظات الوداع الأخيرة يشكل غصّة تمنع الحديث المقتضب في النّفس، وتجعله عصيا على الخروج؛ لما يشكله من مساحات الحزن داخل أروقة الراحلين،... (هنا) في مكان يصعب وصفه مكان يشكل التاريخ والهوية، مكان قد تضيق مساحة الذ'.ات عن الوفاء بدلالته وما حلّ به، ثمّ يأتي الحذف بعد كلمة "تنتهي"،إذ تآزر الفعل مع العلامة السيميائية؛ لتشكيل هذه النهاية المجهولة، وصياغة مرحلة الضّياع بالخروج من الزمان والمكان، فهو تجسيد لهذه الرحلة، لكنّه خلق مشكلة واضحة حين يبدو النّص مشتتا، وغير متواصل، وهو بحاجة إلى إنتاج وقراءة، فالنّهاية التي باتت تلاحق الشاعر في ماضيه وحاضره أصبحت قريبة في زمانها ومكانها مع أنّها مجهولة الكيفية والهيئة، رغم ما يشكله ذكر تفاصيلها من رعدة في النفس، وغموض في المصير المنتظر الذي أبسط ما يمكن أن يقال فيه أنّه صوت محقق، وعذاب يتأزّم في تخوم النّفوس الموجوعة، فالنّهاية هي المجهول الذي لا يتناسب معه في نظر درويش إلا مثل هذه النّقاط المسترسلة.....

وأمّا النموذج الثاني فهو مجتزأ من قصيدة له تحت عنوان " للحقيقة وجهان والثلج أسود"، إذ يقول:

مَنْ سيدفنُ أيّامنا بعدَنا: أنتَ...أم هم ؟ ومَنْ
سوفَ يرفعُ راياتهم فوقَ أسوارِنا: أنت...أم
فارس يائس؟ مَنْ يُعلِّق أجراسَهم فوقَ رحلتِنَا
أنتَ... أم حارس يائس ؟ كلُ شيءٍ معدّ لنا

فلماذا تطيلُ التّفاوضَ يا ملكَ الاحتضار؟"[1]

لقد استغلّ الشاعر أسلوب الحذف في هذه المقطوعة الشعرية استغلالا بارعا لافتا الانتباه من خلال الدخول إلى بوابة السؤال الحاملة لدلالة الحيرة، معزّزا من تشتت النّص وانقطاعه على المستوى اللساني، ومؤطّرا لرؤياه بمشاركة المتلقي، لملء الفراغ، فدلالة الحذف في السطر الأول " أنت...أم هم ؟ " دلالة لا تتشكل إلا بدراسة لعلاقات الجمل التي تتبىء أنّ (أنت) ليست لفظة عابرة في واقع الشاعر، وواقع وطنه، بل إنّها تشغل حيّزا كبيرا ممّا دعاه إلى تكريرها بنفس الأسلوب، فمن أنابته الأمّة عنها لعب دورا تآمريا ضدها، ووقف مساوما عليها، والمساومة ضياع للحقوق، وسلب للواقع المعيش، لذلك ترك الشاعر لنا دور ملء الفراغ بناء على ما يجري، خصوصا عند إقرانه الأمر بأفعال لا يمكن الإقرار بصحتها، وزيادة على ذلك أنّ دور هذا المسؤول مقترن بدور عدو، لذلك كانت لغة الصمت هي لغة الافصاح، فهناك حجم كبير من الحديث المحبوس داخل أروقة النّفس، مختزل داخل الحذف الموحي، إذ يشكل البوح به حرجا يقض مضجع " الأنا /الجمع "، ويوحي بمدى خيبة الأمل ومدى السخرية من الموقف المتبنى أمام العدو الجاثم على السطور والصدور؛ لذلك مثلت نقاط الحذف هنا (....)دلالة جمالية تتداخل في تأدية"مضمون لا لغة له فيما عرف بدلالات الصمت"[2].

إذن، شكّل الحذف في الديوان ضعفا في اتساق النّص الشعري، وقلل من التماسك النّصي بين أجزائه، لكنّه بالمقابل أدى دورا فعالا في انسجام الخطاب، حيث إنّ البحث في دلالته يقوم على العلاقة بين الجمل وليس الجملة الواحدة، ويشكل إيحاءً مهمّا لبيان قدرة الكلمة على أداء دورها، لكنّ ذلك لم يساعد في الجانب الاتساقي بقدر ما يقدّمه من فوائد في جانب الانسجام، ومن هنا يمكن القول: " إنّ الحذف يمثّل آلية تفكك وتشتيت على المستوى النّصي أو اللساني للنّص؛ لأنها تترك أطرافا من النّص بعيدة عن الحضور

(1) درويش (محمود)، السابق، ص20.

(2) الجزار (محمد فكري)، الخطاب الشعري عند محمود درويش، السابق، ص69.

فيبدو النّص وكأنّه أشلاء ممزقة غير أنّه يحفّز القارىء للمشاركة والدخول بوصفه جزءا من تشييد النّص، ومالكا له" [1].

5.2 الوصل

لعلّ التصوّر القائم على اعتبار "أنّ النّص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النّص"[2] يعطي مؤشرا على أهمية آليات الوصل في بناء اتساق النّص أو انسجامه؛ لأنها " تقدم معلومات دلالية ونحوية يمكن أن تشترك مع سائر مكونات النحو في توضيح مفهوم النّص في لغة ما"[3]، وتقوم هذه العلاقة على تحديد الطريقة التي يترابط بها عنصران بشكل منتظم؛ كي تدرك كوحدة متماسكة ويكون ذلك بوساطة مجموعة من الروابط المتنوعة التي تربط بين أجزاء النّص .

ولا شكّ في أنّ كلّ رابط في النّص له خصوصية من حيث المعنى، ويؤدي دلالة محددة في سياقه الخاص، ويسهم في ربط أوصال النّص بعضها مع بعضها الآخر، ويشكّل تجمّعها ضرورة قصوى؛ لأنّها"علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك، وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه النّص، ويرتبط استعمالها بطبيعة النّص من حيث موضوعه وأشكاله[4]، ومن هنا، فإنّ ما تقدمه هذه الأدوات داخل النّص يرتبط ارتباطا عميقا ببنيته الدلالية، وهو ما دعا عبد القاهر الجرجاني أن يخصها بالحديث في باب الوصل والفصل حيث يقول:"إنّ العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تنساق واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة"[5]، وهو أمر ذهب إليه (فان دايك) أيضا حين عــدّ أنّ الجمل

---

(1) الرواشدة (سامح)، ثنائية الاتساق والانسجام، السابق، ص520.

(2) خطابي (محمد)، السابق، ص23.

(3) فولفجانج هاينه من، وديتر فيهيفيجر، السابق، ص25.

(4) الزناد (الأزهر)، السابق، ص 37.

(5) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، السابق، ص174.

التي تشكل جزءا كاملا من جمل متتابعة تمتلك عددا معينا من المميزات النحوية التي لا تمتلكها الجمل المعزولة [1].

وعليه، فإنّ اللغة هي حاملة المعنى، ومشكّلة الرؤيا، ولا تتأتى صناعتها إلا بأدوات تشكل ظواهر ينبغي لدارس الأدب أن يستوضحها، ويعبر إلى عالمها الخاص، انطلاقا من أنّ الشاعر"خالق كلمات وليس خالق أفكار،وترجع عبقريته كلّهـا إلى الإبداع اللغوي"[2].

وقد تنوعت هذه الروابط من موضع لآخر، وتباين حجمها ، وتمايزت الكيفية التي تقوم عليها، وتشي النظرة الأولى للنّص بحضور هذه الأدوات في النص في بعض المواضع، وافتقاره إليها إذا ما قيست إلى معطيات النّص الكليّة، ففي مجال العطف نلاحظ حضوراً لأدوات العطف المختلفة، التي يمكن أن نرصدها من خلال الجدول:

جدول رقم(1)

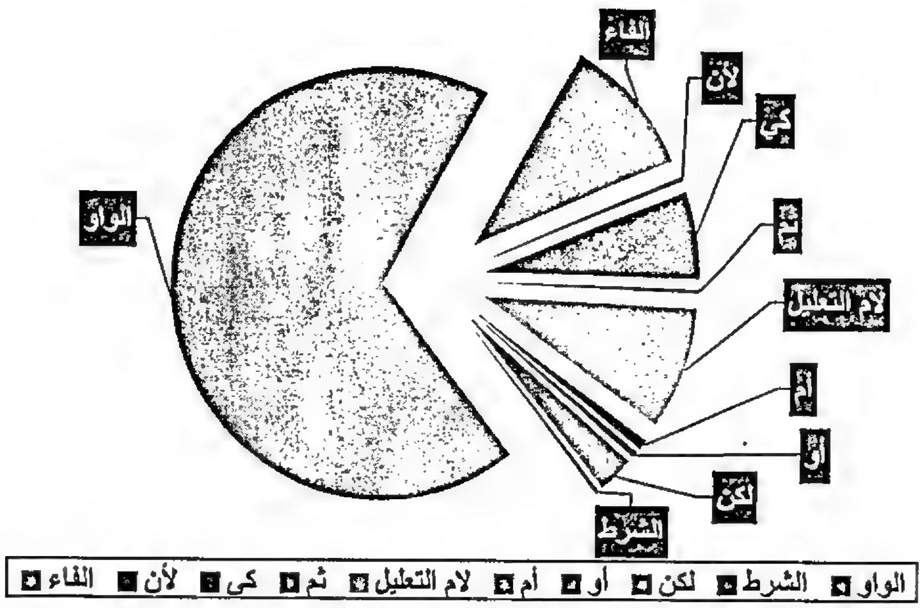
آليات الوصل

الحرف	الواو	كي	لأنّ	أم	لكن	أو	لام التعليل	الشرط	ثمّ	الفاء
عدد التكرارات	512	47	3	6	21	5	69	1	1	78
نوع الوصل	إضافي	سببي	سببي	إضافي	عكسي	إضافي/ خطي	سببي	سببي	زمني/ خطي	خطي

إنّ هذا الجدول يبين مدى حضور هذه الأدوات ، والأنواع التي تنتسب إليهـا، وهـو مايمكن تمثيله بالرسم البيانيّ التالي:

(1) فان دايك، النّص: بنى ووظائف، العلاماتية وعلم النّص (مجموعة مقالات)، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004 م، ص151.

(2) كوهن(جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ص40.



شكل رقم(3)

آليات الوصل

إذ إنّ دراسة هذا الرسم البياني تقود إلى مجموعة من النتائج المستوحاة على النحو التالي:

أولا- يمثل التفاوت في استخدام آليات الوصل إحدى السمات البارزة في النص، إذ شكلت أهمية كبيرة في تكوين علاقات الاتساق داخله، وتفاوت هذا الحضور طبقا لمقاصد الخطاب، ورؤى المبدع مضفيا نوعا من العلاقات الدلالية داخل بنية النّص.

ثانيا- يعد حضور الوصل السببي في النص فعلا ثريا، إذ يمثل "علاقات ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة " [1]، ويتكاثف بوساطة آليات هي " كي، ،لكي، لأنّ، لام التعليل "، ويسهم في خلق النّص؛ لأنّ "الحالة الاتصالية يجب أن يعبر عنها بوسائل لغوية أكثر تفصيلا كلما كانت أكثر غموضا، وكان رد فعل السامع المطلوب أكثر إلزاما [2]، غير أنّه يمكن رصد مجموعة من المتتاليات الجملية المترابطة سببيا دون حضور لإحدى هذه الأدوات، وهو ما يجعل "سلسلة سببية تسلّم كلّ حلقة إلى

---

(1) خطابي(محمد)، السابق، ص23.

(2) فولفجانج هاينه من، وديتر فيهيفيجر، السابق، ص67.

أختها عن طريق الإفضاء المتبادل"[1]، إذ يكون الاعتماد فيها على حدس المتلقي، ومهارته في صنع الحوار النّصي.

ثالثا- لم يكن حضور أدوات الربط كافيا لجمع النّص وتحقيق درجة عالية من الاتساق فيه إذا ما قيس مع عدد الأسطر الشعرية، فالنسبة الغالبة منها وردت على شكل متتاليات شعرية دون روابط كافية، ومن ثمّ فإنّ غياب أدوات النّص الأخرى، أو قلة استخدامها في هذا النّص يجعله قاصرا لإتمام اتساقه.

رابعا- برز الربط الخطي بشكل جلي حيث أنّه يقوم على الجمع بين العناصر، غير أنّه يدخل معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة الأخرى والمتمثل بالأدوات " الفاء " و" أو "و " ثم " [2].

خامسا- تعدّ الواو العاطفة من أكثر أدوات الربط حضورا في الديوان حيث استغلها الشاعر لربط كثير من أوصال نصه، وبحضور غير منتظم في كثير من المواضع، فقد يحضر في نص بكثافة لافتة للنّظر، لكنّه يغيب وحقّه في نظر المتلقي الحضور في مواضع كثيرة من الديوان، وهذا ما يدعو إلى القول: إنّ مثل هذا الحضور أو الغياب مبني على مقصدية متبناة، وهذا ما ستكشف عنه دراستنا لبعض النماذج داخل هذا النّص المترامي.

ولننتقل في ضوء هذا المعارف إلى بعض النماذج الحاضرة في المنجز النّصي، من مثل ما فعل درويش في قصيدته" في المساء الأخير على هذه الأرض "التي تكاثفت فيها آليات الوصل المختلفة كما يبدو في هذه الأسطر الشعرية:

كُلُّ شَيءٍ يَظَلُّ على حالِهِ، فَالْمَكانُ يُبَدِّلُ أحْلامَنا
وَيُبَدِّلُ زُوّارَه. فَجْأَةً لَمْ نَعُدْ قادرينَ على السُّخْرِيَةِ
فالْمَكانُ مُعَدٌّ لِكَيْ يَسْتَضيفَ الْهَباءَ... هُنا فِي الْمَساءِ الأخيرْ

(1) مفتاح (محمد)، السابق، ص166

(2) الزناد، (الأزهر)، السابق، ص4123

نَتَمَلّى الْجِبالَ المُحيطَةَ بالغَيْمِ: فَتْحٌ... وَفَتْحٌ مُضادٌ
وَزَمانٌ قَديمٌ يُسَلِّمُ هذا الزّمانَ الجَديدَ مَفاتيحَ أبْوابِنا
فَادْخلوا، أيُّها الفاتِحونَ، مَنازِلَنا واشْرَبوا خَمْرَنا
مِنْ مُوَشَّحِنا السَّهْلِ. فَاللَّيْلُ نَحْنُ إذا انْتَصَفَ اللَّيْلُ، لا
فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارِسٌ قادِمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأَخير...
شايُنا أَخْضَرٌ ساخِنٌ فَاشْرَبوهُ، وَفُسْتُقُنا طازَجٌ فَكُلوه
والأَسِرَّةُ خَضْراءُ مِنْ خَشَبِ الأرْزِ، فَاسْتَسْلِموا لِلنُّعاسْ
بَعْدَ هذا الْحِصارِ الطَّويلِ، وَناموا على ريشِ أَحْلامِنا، (1)

تتعاقب مجموعة من الآليات في ضبط حركة النّص الاتساقية ومن بينها حرفا "الفاء" و"الواو" فقد ورد حرف "الفاء " سبع مرات " وورد حرف "الواو" "سبع مرات"، وقد أسهم كل منهما في ربط النّص، فبعد الخروج القسري من الأرض مع ما في هذا الخروج من ضياع وتيه تأتي "الفاء" كرابط يربط بين هيئة الخروج والمرحلة التالية من تعاقب الأزمان، ليكون موضع هذا الحرف فاصلا بين مرحلتين تبدأ الثانية بسخرية واضحة،ومفارقة تنبىء عن تبدل الأحوال، ورفض الزمن المعطى؛ لحمله المجهول،وهي بذلك تربط بين نوعين من الأحداث المتعاقبة بين عهد سيبقى فيه كلّ شيء، وتتبدل فيه الأحلام، ويستضاف فيه الهباء... فيكون الفتح المضاد الذي تسلّم المفاتيح فيه، ويتوّج النّصر، والحدث الآخر يقترب من الأول لكنّه نتيجة حتمية لكلّ المشاهد السابقة، فالعلاقة إذن بين المقدمة والنتيجة، والذي قدّم هذه العلاقة هو حرف (الفاء) الذي أدى أدوارا مهمّة حيث خدم اتساق النّص، وأنبأ بقصر المهلة، وربط بين مجموعة من الجمل مما عزّز من أهمية موقعه في هذا النّص.

وقد ربط أيضا بين أوصال الجملة الواحدة كما في السطر الشعري " شاينا أخضر ساخن فاشربوه"، إذ يفاجىء المبدع متلقيه حين يرسم مشهد الضيافة بين الضحية وقاتلها وبمباركة من المقتول لقاتله، وهو توقع قد لا يكون معززا في ذهن المتلقي حين يقرأ

(1) درويش (محمود)، السابق، ص9.

هذا السطر الشعري، لكنّه يفاجأ بمثل هذا الربط الموحي بشدة الطمأنينة، وهدوء النّفس حين يشرب العدو الشاي على مهل وروية " فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا، واشربوا خمرنا "، ثمّ يأتي حرف "الواو" الذي يشكل جامعا مشتركا بين أفعال يطلب الشاعر من عدوه أن يحققها، لأنّ كلّ شيء قد انتهى، وهي أفعال متعاقبة متشاركة فيما بينها بالفعل، فقد ربطت "الواو" بين فعلين متعاقبين في الحدث، فالشرب من (خمرنا) مثلا لا يكون إلا بعد دخول المنازل، والشعور بالأمان، فالجمع بين الفعلين يؤطّر لبناء دلالة في السطر الشعري " فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا " حيث يتجاوز هذا العطف البعد الاتساقي إلى عنصر بناء الانسجام؛ لأنّه يسهم في تكثيف الخطاب، وهذا ما أشار إليه(جوفري ليتش) و(ميخائيل شورت) إذ "إنّ الاتساق يتضمن بشكل مستمر مبدأ الاختزال الذي بواسطته تسمح لنا اللغة بتكثيف رسائلنا متقين بذلك التعبير المكرر عن الأفكار المعادة" [1] .

ويحافظ الرابط اللغوي" الواو "على معنى التكثيف، وضمان الاتصال بين الأشياء المعطوفة، إذ ينتقل للربط بين الجمل في باقي الأسطر الشعرية مساهما في تنشيط الاستقراء لدى المتلقي، وحمل الدلالة الموحية بالسخرية المصنوعة من خلال المفارقة،فالواقع المأزوم الذي يعيشه أبناء الأمة وفي لحظات عصيبة قد يذهب لحظة التعقل إلى حمّى الكلمات المكبوتة، وعليه فإنّ هذا النّص يخضع لمجموعة من العوالم التي" تخضع في جريانها للمدى والتتابع والترتيب ؛ أي أنّ ذلك العالــم مرتب كــذلك، إذ النّص مثل العالم الذي ينقله، أو يصوره يتكون من عناصر تربط بينها علاقات، هذه العلاقات تؤدى بأدوات الربط"[2].

وإذا ما حاولنا تتبع دور هذه الأدوات فسيكون الكشف عن أدوار كثيرة لها من مثل ما فعل في مقطوعته الثانية من قصيدتــه "خطبة الهندي الأحمــر– ما قبل الأخيرة– أمـــام

(1) خطابي (محمد)، السابق،ص228.

(2) الزناد (الأزهر)، السابق، ص43.

الرجل الأبيض " ، إذ يقول:

...لَنْ يَفْهَمَ السَّيِّدُ الأَبْيَضُ الكَلِماتِ العَتيقَةْ
هُنا، في النُفوسِ الطَّليقَةِ بَيْنَ السَّماءِ وَبَيْنَ الشَّجَر...
فَمِنْ حَقِّ كولومبوسَ الحُرِّ أَنْ يَجِدَ الهِنْدَ في أَيِّ بَحْر،
وَمِنْ حَقِّهِ أَنْ يُسَمّيَ أَشْباحَنا فُلْفُلاً أَوْ هُنودا،
وَفي وُسْعِهِ أَنْ يُكَسِّرَ بَوْصَلَةَ الْبَحْرِ كَيْ تَسْتَقيمَ
وَأَخْطاءَ ريحِ الشَّمالِ، ولَكِنَّهُ لا يُصَدِّقُ أَنَّ الْبَشَر
سَواسِيَةٌ كالْهَواءِ وكالماءِ خارِجَ مَمْلَكَةِ الْخارِطَة ![1]

لقد ورد في هذه المقطوعة أدوات وصل متنوعة، إذ وردت "الواو"،"الفاء"،" أو" ،"كي"، و"لكنّه" ، وهذه الأدوات قد أسهمت في تحقق اتساق المقطوعة الشعرية، (فالواو)مثلا في السطر الشعري" سواسية كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة"ربطت بين أمرين يشكلان مفاتيح مهمّة في رؤيا الشاعر حول نظرة الغربي إلى الشعوب لأخرى، وقد جعل الأمرين مشتركين في نفس الوضعية؛ لأنّ كليهما ضروري لحياة الإنسان الذي يطمح أن يعيش في وطنه، لكنّه فاقد لمثل هذا الحق بسبب القناعات التي يحملها عدوه، ويوجّه الأحداث وفقا لها، ومن هنا نرى أنّ (الواو) قد جمعت بين ضرورتين من ضرورات الحياة، وفقد إحداهما يعني النهاية، وهذا انعكاس واضح على علاقة الآخر مع شعوب العالم المسلوبة، فهو يصادر أبسط حقوق إنسانيتهم حيث يعتبرهم جنسا آخر لا يمت للإنسانية بصلة، إذ إنهم ليسوا كالبشر.

وتأتي (أو) لتخدم الاتساق في السطر الرابع" ومن حقه أن يسمّي أشباحنا فلفلا أو هنودا "، إذ لا يشكل الأمران اختلافا أمام الحقيقة التي يريد، وإرادته النافذة خارج مملكة الخارطة! ؛ لذلك نجد أنّ هذا الحرف قد شكل دلالة واضحة حين جمع بين عنصرين يمثلان الدونية في الرؤيا من قبل المعتدي، ولا فرق بينهما في اتحاد النتيجة المحتومة

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص38.

ولكنّه أدخل معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة والأخرى"[1].

ويبدو بروز الوصل السببي الذي خدم الاتساق واضحا في كثير من المواضع،وخلق دينامية للنّص؛ ممّا جعل من حضوره احتشادا مقصودا يسهم في اتّصال الحدث، وربط النّص، واستحضار المبدع لظروف نفسية واجتماعية أجّجت في نفسه لغة التعليل الممنطق، وبناء على هذه القناعة سنقف على إحدى النماذج الدالة من قصيدة له تحت عنوان "على حجر كنعاني في البحر الميت"، إذ يقول:

هل مِنْ أَحَدْ
يَبْكي على أَحدٍ لأَحْمِلَ نَايَهُ
عَنْهُ، وأُظْهِرَ ما تَبَطَّنَ مِنْ حُطامي؟
أنَا من رُعاةِ المِلحِ في الأَغْوار. يَنْقُرُ طائِرٌ
لُغَتي، ويَبْني عُشَّ زُرْقَتِهِ المُبَعْثَرَ في خِيامي...
هَلْ مِنْ بَلَدْ
يَنْسَلُّ مِنّي كَي أَراهُ، كما أُريدُ، وكَي يَراني
في الشّاطِىءِ الغَرْبيِّ مِن نَفْسي على حَجَرِ الأَبَدْ؟
هذا غِيابُكَ كُلُّهُ شَجَرٌ، يَطِلُّ علَيكَ مِنكَ ومِنْ دُخاني [2]

يقف الشاعر في هذه الأبيات وكأنّما يخاف أن يتخطفه الزوال؛ ذاك أنّه يتشبث بعوامل الثبات داخل وطنه رغم الحركة الدائبة لفعل الاجتثاث، ورغم اللّوعة التي يسام بها، فالبكاء معزوفة قد وجدت طريقها إليه من خلال البحث عن ناي مشابه، لتتوافق المعزوفتان، وتبدو الصورة من خلال الآخر أكثر فعالية، إذ برز حرف (اللام) في كلمة(لأحمل) _المقترن بالفعل المضارع_ أكثر وضوحا لربطه أجزاء النّص، وإبرازه للدلالة، وقد خلق السؤال عن النظير تشتتا داخل النّص لم يحصره إلا وجود هذا الحرف

---

(1) الزناد (الأزهر)، السابق، ص37 .

(2) درويش (محمود)، السابق، ص55-56.

الدّال، إذ يمكننا أن نعدّ حضوره هنا وصلا سببيا، واقترانه بالفعل المضارع تجسيدا لهذه الرؤيا، واستشعارا بضبابيتها القادمة في مستقبل الأيام، وهذا ما يؤيده الربط السببي الثاني داخل هذه الأسطر، وبنفس الصيغة الاستفهامية الجارفة والمشتتة"هل من بلد /ينسل مني كي أراه كما أريد وكي يراني" ، فالسؤال لا يبحث عن إجابته بلغة الإعتام، لكنّ البوح يتصاعد بفعل الكبت"ينسل"، ليبدو التعليل من خلال هذا الربط السببي أكثر فعالية في رتق الاختلال النّصي.

وهكذا نرى من خلال هذه النماذج أنّ أدوات الوصل تؤدي دورا فعالا في اتساقية النّص، لكنّها تحقق خللا في المستوى اللساني، إذ لم يكن حضورها كليا، ممّا يسهم في تعمية أكبر للنص، كما هو واضح في عدم الربط بين الأسطر الشعرية في بداية المقطوعة حيث حاجتها إلى آليات وصل، الأمر الذي خلق تشتتا وانقطاعا في المستوى النّصي الذي يتوقع المتلقي حضوره فيه، و قد أنبأ هذا الغياب عن تشتت لساني مثير للدافعية التأويلية، " فإذا كان استعمال اللغة يعني غياب الأشياء، فإنّه في اللغة الشعرية خلق أشياء شعرية بفعل وجودها الحيوي ضمن العمل "[1].

ولعلّ النموذج التالي من قصيدته " على حجر كنعاني في البحر الميت " ينبىء بمدى احتياج النّص إلى مثل هذه الأدوات، إذ يقول:

لا بابَ يفتحُهُ أَمامي البَحرُ...
قُلتُ : قَصيدَتي
حَجَرٌ يطيرُ إلى أَبي حَجَلاً. أَتَعلَمُ يا أَبي
ما حَلَّ بي؟ لا بابَ يُغلقُهُ عَلَيَّ البَحرُ، لا
مِرآةَ أَكسرُها لِيَنتَشِرَ الطَّريقُ حَصىً... أَمامي
أَو زَبَدْ...[2]

---

(1) الجزار (محمد فكري)، لسانيات الاختلاف، السابق، ص215.

(2) درويش (محمود)، السابق، ص55

إنّ حضورا قليلا لأدوات الربط داخل المقطوعة، وهوأمر يدعو إلى القول:إنّ تفككا لسانيا قد يتوصل به إلى بناء دلالة، لكنه مشتت على المستوى اللساني، فما العلاقة بين "لا باب يفتحه أمامي البحر"، وبين "قلت قصيدتي" دون وجود رابط لغوي يوضح مثل هذه العلاقة التي في تقديرنا أنّها متوافرة ضمنيا، لكنّها غائبة في لغتها الظاهرة في النّص، وهو أمر موكول إلى التأويل، ويبقى هذا الغموض يتواصل باسطا يده على بقية المقطوعة من مثل "حجر يطير إلى أبي حجلا أتعلم يا أبي"، و" لا باب يغلقه علي البحر لا"، فما الرابط بيِن مثل هذه الأمور.

إنّ الملحوظ في نص درويش قيام الجمل على التتالي مع غياب أدوات الربط بينها،فالجمل منعزل بعضها عن بعضها الآخر، كما في قصيدته" شتاء ريتا الطويل "التي يفتقر النّص فيها إلى أدوات رابطة تشد أواصرها، وتسهم في تحققه لسانيا. ولنتوقف عند هذه الأسطر الشعرية من القصيدة التي يقول فيها:

٦٢٢٤٣٠

تَنامُ ريتا في حَديقَةِ جِسْمِها
توتُ السِّياجِ على أظافِرِها يُضيءُ المِلْحَ في
جَسَدي. أُحِبُّكِ. نامَ عُصفورانِ تحتَ يديَّ...
نامَتْ مَوْجَةُ القَمْحِ النَّبيلِ على تَنَفُّسِها البَطيءِ،
وَوَرْدَةٌ حمراءُ نامَتْ في المَمَرِّ، (1)

إنّ هذه الأسطر الشعرية تتواصل فيما بينها في اللغة التعبيرية لكنّها غير متصلة بالروابط اللغوية التي تعزّز من اتساقية النّص، وبالتالي فإنّ النّص هنا مفتقر إلى هذه الأدوات التي تربط بين أوصاله، فريتا التي تنام في حديقة جسمها، والتي ذكر سماتها المادية فيما بعد تغيب ملامحها بفقد العنصر الاتساقي في السطر الثالث مـن المقطوعـة (جسدي أحبك نام عصفوران تحت يدي)، ثمّ يعزز هـذا التشتت بتآزر السطـر الرابـع" نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء" الذي يضفي علاقة جديدة لم تبنها

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص77ـــ78.

اللغة هنا، بل بقيت معلقة في أبعاد الرؤيا المسكونة وسط زحام الصّور.

ولعلّ الحضور القليل لأدوات الربط قد عزّز من فكرة بقاء حركة الأسطر الشعرية مسكونةً بوجود المتتاليات الجملية إمعانا في إيصال حركتها إلى المتلقي الذي سيسهم بفعل الربط الدلالي، وقد يؤسس لعلاقة أوضح من التي ستؤسسها الروابط اللغوية المعروفة،فالعلاقة المطروحة بين هذه المتناثرات يصعب جمع شتاتها لما تحويه من تباعد ظاهري إذ تبدو علاقة الغزل، ثمّ استحضار نوم عصفورين تحت يدي الشاعر، ونوم موجة القمح على هذا التنفس البطيء عند ريتا يعقبها نوم وردة حمراء في البحر.

إنّ استجماعها جميعا يشكل صعوبة بالغة في ضوء معرفتنا أنّ النّص"يعتمد على علاقات الترابط داخل النّص حينما يعتمد فيه عنصر معين في الخطاب على عنصر آخر، فالأول يفترض الثاني بمعنى أنّنا لا يمكننا فك شفرته بنجاح إلا بالعودة إلى الثاني [(1)].

ومن هنا نرى أنّ دخول التأويل الذي يبحث عن العلائق الباطنة التي تحقق الانسجام بين هذه العناصر بات أمرا ضروريا.

ولعلّ الأمثلة السابقة قد نجحت في كشف جوانب مهمة توحي بوجود أدوات وصل داخل النّص في بعض الأحيان، والافتقار إليها في أحيان أخرى، وأنّ استقصاء أمثلة أخرى سيعطي نفس النتيجة المتوخاة، وعليه فإنّ ما ينبغي الإشارة إليه هو أنّ النّص قد فقد اتساقه بقلة أدوات وصله، مما يدعو للبحث عن اتساقه خارج هذه الأدوات، والاتكاء في ذلك على مشروع بناء الانسجام الذي يمكن أن ينهض بمثل هذه المهمة.

6.2 المستوى المعجمي

ينهض المستوى المعجمي بدور فعّال في بناء شبكة متصلة من العلاقات في المنجز النّصي، لكونه يشدّ النّص، ويعمد إلى ترابطه، وإبراز المحاور الهامة المبتغاة منه، إذ يمكن بناء تصور ما يضم مجموعة من العناصر المعجمية ذات التقارب الدلالي للوصول إلى كلّ موحد متماسك، فكلّ نص تبدو معالمه من خلال رصد مفرداته، ومدى تعالق

(1) براون ويول، السابق، ص228.

بعضها مع بعضها الآخر سواء بالترابط أو التداعي، وهو الأمر الذي يفرض تآزرا ما بين المعالم المعجمية للنّص، وسياقه الخاص، وهذا ما يدعو إلى التمسك بالقول: "إنّ الكلمة في الخطاب الشعري يتمّ التعامل معها باعتبارها كلمة مشحونة بدلالات متعددة المشارب:دينية، ثقافية، اجتماعية، حضارية بصفة عامة، وليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة مباشرة تعيينية مع مرجعها" (1) .

والحق أنّ افتراض قيام مثـل هـذه العلاقـات الدلاليـة يغنـي المفـردات داخـل النّص،ويشحنها بمجموعة من الإيحاءات المؤطّرة داخل سياق النّص الخاص ، ويـنهض بالمقصد الدلالي؛ لذلك فإنّ المهارة في المستوى المعجمي تكمن في القدرة الترابطية التي يمكن للمتلقي أن يقيمها وفـق تعالق بيّن بين النّص والمدلولات المعجمية للمفردات؛ لأنّ " اختيار المفردات في عمل شعري يعدّ بالضرورة جزءا من البنية الجمالية للعمل،ويدخل في علاقات معقدة مع مكوناته الأخرى، وهكذا يجب أن يقوم ويدرس من خـلال وجهـة نظر هذه المقصدية البنيوية "(2)، مع عدم إغفال التعاضد المشترك بين جميـع عناصـر النّص على المستوى اللساني، غير أنّ ما يميّز المستوى المعجمي هو تعامله مع خيارات مفتوحة داخـل الخطاب الشعري إذ" يقتضـي الحركة والتبـادل والعلاقـة، فـالنحو يتعامل مع العلائق المحدودة، والمعجم يتعامل مع العلائق المفتوحة "(3)، ويمكـن رصـد هذا المستوى من خلال نوعين هما التكرير والتضام، وكلاهما يمثل مفتاحا مـن مفـاتيح القدرة المعجمية في بناء التّماسك النّصي.

1.6.2 التكرير

يقوم التكرير على"إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له أو شبه مرادف"(4)، وقد تتوزع وظيفة هذا العنصر خاصة بتعالقها مع عالـم المعنى والدلالة الذي يريد أن يقيمه

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص254.

(2) نفسه، ص250.

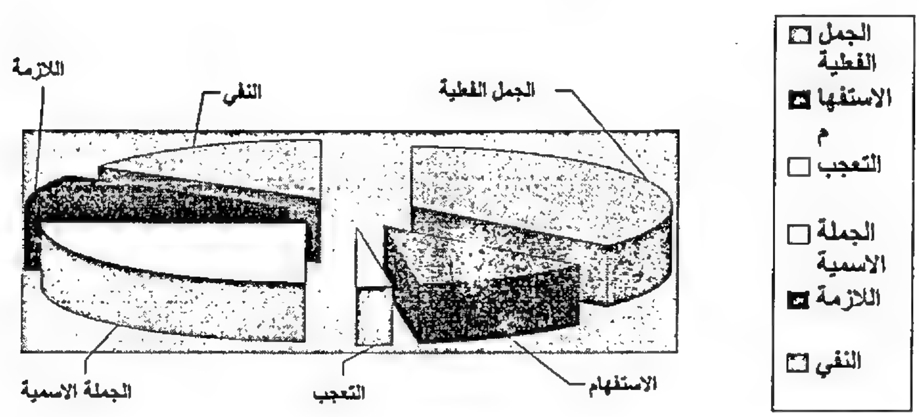
(3) مفتاح (محمد)، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، السابق، ص41.

(4) خطابي محمد، السابق، ص24.

المبدع؛ ممّا يخدم جانب التواصل والاتساق في النّص أيضا إذا ما ذهبنا إلى أحادية الهدف في نهاية المطاف، إذ" يمكن لإعادة اللفظ أن تستعمل مع انتقال الوظيفة النحوية لعبارة ما، ويكيّف العنصر المكرر بكيفية بيئته السياقية "[1] .

وهكذا فإنّ العناصر المكررة تحافظ على بنية النّص وتماسكه، وتخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه؛ لأنّ تكثيف المفردات أو شبهها عن طريق التكرير يعني بناء الخطاب،وإعادة تأكيده في كلّ مرة بهذا الأسلوب اللغوي الحامل لكثير من المعاني التي تعبّر عنها هذه اللغة الشعرية التي تعدّ المفردة فيها مقصودة بحد ذاتها؛ لأنها "لغة مصفاة ومركزة، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلا أن يكون هو اللفظ الأوحد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق الشعري.[2]

وإذا ما تتبعنا حركة النّص الشعري الذي بين أيدينا فسنلحظ تكريرا يتمّ على مستويات عدة كالحروف، والجمل الاسمية، والفعلية، واللازمة، والاستفهام، والتعجب، وغيرها من الصيغ المنتشرة فيه، وقد اخترت قصيدة " من أنا...بعد ليل الغريبة " كأنموذج لهذه الدراسة، إذ يمكن رصد العناصر المكررة فيها ممثلة بالشكل البيانيّ التالي:



شكل رقم(4)

التكرير

---

(1) دي بوجراند (روبرت)، السابق، ص305 .

(2) إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص184.

لقد انبثّ التكرير في جسد النّص؛ ليشكل معلما بارزا من معالم اتساق النّص الشعري، لكنّه كان من أكثرها حضورا، وللوقوف على مدى أهمية هذه الآلية نقف على المقطع التالي من قصيدته الذي يقول فيه:

مَنْ أنا بعد ليلِ الغريبَةِ ؟ أَنْهَضُ مِنْ حُلُمي
خائفاً مِنْ غُموضِ النَّهارِ على مَرْمَرِ الدّارِ، مِنْ
عتمةِ الشَّمْسِ في الوَرْدِ، مِنْ ماءِ نافورَتي
خائفاً مِنْ حَليبٍ على شَفَةِ التّينِ، مِنْ لُغتي
خائِفاً، مِنْ هواءٍ يُمَشِّطُ صَفْصافَةً خائفاً، خائفا
من وضوحِ الزَّمانِ الكَثيفِ، ومِنْ حاضرٍ لَمْ يَعُدْ
حاضراً، خائفاً مِنْ مُروري على عالَمٍ لَمْ يَعُدْ
عالَمي. أَيُها اليَأْسُ كُنْ رَحْمَةً. أَيُّها المَوتُ كُنْ
نِعمةً للغريبِ الذي يُبْصِرُ الغَيبَ أوضَحَ من
واقِعٍ لَمْ يعُدْ واقِعاً. سوفَ أسقُطُ من نجمةٍ [1]

تجسّد لغة الشعر هنا شعورا بات يخالج الشاعر الذي فقد ذاته وسط هذا الزحام من المتناقضات، إذ تسود مرحلة التيه وسط كثافة الليالي بالأحداث، وسوداوية الرؤيا التي يعيشها، وهي مرحلة مظلمة تبسط يدها على واقعه؛ لذلك يتكيء في لغته الموحية على إبراز هذه الدلالة المغرقة في أعماق نفسه بتكثيف لغوي مواز بتكرير كلمة "الليل" عدة مرات، وتآزرت مع كلمة "الغريبة"، وهو المعنى الذي حشد له صورا عدة بتقلب هذه الصورة للكلمة عدة مرات[ليل، غموض، عتمة]، وهذا الترادف من شأنه أن يوضّح الحالة النفسية للشاعر، بمعنى أنّ مقصدية المتكلم، ونوع الخطاب قد فرضت ألفاظا في المعجم الشعري لدى المبدع، وأسست لبنائية المشروع الفكري المراد طرحه؛"لأنّ التداخل

(1) درويش (محمود)، السابق، ص21.

المعجمي يخلق عدة معان فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة ممّا يجعلها مؤشرا كنائيا عليه"[1]، وهذه الرؤيا التي تعدّ آلية التكرير إحدى ركائزها اللغوية تسري في أوصال النّص الشعري كلّه، ولا تقتصر على موضع دون آخر، وإن برزت في هذا الموضع أكثر من غيره.

ولعلّ ما يدعم هذا التوجه حضور تكرير كلمة [خائفا] التي لا شك أنّ دلالتها المفتوحة تتصل مع فعل تكرير مفردات الظلام المطبق على الواقع؛ لذلك كان تكرير الكلمة يبسط ظلاله على القصيدة، وتقوم في كلّ حالة من تكريرها علاقة واضحة في الواقع المظلم، إذ تحشد مظهرا من مظاهر الخوف في كلّ مرة الأمر الذي يجعل في استجماعها واقعا مطبقا يدعو إلى الخوف والرهبة؛ لأنّه يحمل في طياته المجهول، ففي السطر الثاني تعكس مرحلة النهوض من الحلم والانزعاج، إذ يكون لهذا الخوف طعم خاص" خائفا من غموض النهار على مرمر الدار"، إذ تلعب المفارقة دورها في تشييد المعنى، ومنحها البعد الحقيقي، فالنّهار بطبيعته مبصر يستشرف أفاق الخير، لكنّه هنا غامض ينوء بحمله ليس بحقائقه المعروفة، وإنّما بظروفه الدخيلة التي تحمل الشقاء والعذاب، والدخول إلى مرحلة تيه مجهولة تفرض على "الأنا /الجمع" حيث يسيطر القلق والحزن من غربة مفروضة في الوطن، وبين الأهل، ويبقى هذا الخوف معبّرا عنه بتكرير هذه الكلمة بتدرج موح يربط بين أوصال النّص، ويخدم تماسكه إمعانا في تثبيت الرؤيا، وتعميق الخطاب، وتصوير المعاناة، حتى يبدو هاجس الخوف متفاعلا ليشمل كلّ شيء حتى الهواء واللغة، وهذا التدرج في الخوف يوحي بدلالات عميقة جاءت من خلال التكرير الموحي، كما في السطر الشعري الخامس، إذ تكررت الكلمة (ثلاث مرات)،"خائفا، من هواءٍ يمشط صفصافةً خائفاً، خائفا"، وبنيت الرؤيا من خلال صنع المفارقات، واللعب بالألفاظ، وتكثيفها من خلال التكرير المنظّم؛ ليأتي مشهد النهاية معبّرا عن هذه الرؤيا حين يطلب من اليأس أن يكون رحمة، ومن الموت أن يكون نعمة؛ لأنّها النتيجة الطبيعية لواقع إنسان محاط بالعتمة والغموض؛ لذلك التقت البنية اللغوية مع

---

(1) مفتاح (محمد)، دينامية النص، السابق، ص56.

هواجس الخوف؛ لتشي بحجم الخطر المهدّد لكينونته في عالم لم يعد عالمه، كما تجسدها الأسطر الشعرية التالية:

...أيُها اليأسُ كُنْ رَحمَةً. أيُّها المَوتُ كُنْ
نِعْمَةً للْغَرِيبِ الَّذي يُبْصِرُ الْغَيْبَ أَوضَحَ مِنْ
واقِعٍ لَمْ يَعُدْ واقِعاً. سوفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجْمَةٍ
في السَّماءِ إلى خَيمةٍ فِي الطَّريقِ إلى... أَيْنَ؟
أَيْنَ الطَّريقُ إلى أيِّ شَيْءٍ؟ أرى الغَيْبَ أوضَحَ مِنْ
شارِعٍ لَمْ يَعُدْ شارِعي. مَنْ أنا بعد ليلِ الغَريبَةِ؟[1]

وهكذا يبدو التكرير لفظا مقصودا إذ إنّه"ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها "[2]، ومن هنا نلحظ مدى أهمية التكرير الذي "جاء بعد الحذف ليدل على مبتغى مكاني "أيــن"؛ ليكشــف هــواجس الشــاعر، وإحساســه بالضياع[3].

ويتآزر هذا التكرير مع تكرير آخر لا يمكن فصله عنه، إذ يشكّل رافدا له لارتباطه مع الدلالة ذاتها، فالخوف يولّد الرفض لكلّ شيء يشكل مثل هذه الضائقة وسط هذا الليل اللامتناهي؛ لذلك كان بروز عنصر الرفض المرتكز على النفي واضحا وداعما،إذ ورد ثماني مرات بصيغ متعددة في القصيدة نرصد منها النفي المرتكز على التكرير "ومن حاضر لم يعد حاضرا "، و"خائفا من مروري على عالم لم يعد عالمي "، واقع لم يعد واقعا "، ويعزز وحدة الرؤيا حول الظروف المطبقة على عالم الشاعر إذ باختفاء الوطن وضياعه تضيع الهوية، وتنعدم الرؤيا، ويسود اللاوجود، فالحاضر متغير، ووجهه ليس كما عهده الشاعر، وواقعه ميئوس منه، لتكون النهاية المحتومة التيــه والضياع الذي لا حدود له، فتبرز طبيعة النفي، وتؤسس عبر ممارسة في مستويين: مستوى اللغة،ومستوى

(1) درويش (محمود)، السابق، ص21.
(2) الملائكة(نازك) قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983 م، ص264.
(3) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، السابق، ص163.

اللحظة، وقد عزّز هذا النفي من اتساق النّص وتماسكه بفعل التكرير الذي جاء بإعادة أداة النفي"لم"مقترنة بالفعل المضارع "يعد"؛ ليتواصل مع اللحظة الراهنة، وليصور مدى ضجة النفس، واحتجاجها بموجة ضاعت فيها معالم الطريق.

وهكذا تمضي الرؤيا مؤسسة لعلاقة المكان بالأحداث... المكان الذي يشهد رحلة النهاية، وهي الرؤيا العدمية الشاملة، وهي ناتجة عن التفاعل الحاصل مع الأوضاع البائسة ،إذ يؤسس درويش لتداعيات الموقف معبرا عن همّ الذات والجماعة، وقد استغل التكرير لحشد هذه الصورة، وتفعيل الموقـف وبناء الإيحــاء " مــن عالم لــم يعد عالمي "، ويتضافر تكرير الاستفهام في النّص مع مظاهر التكرير الأخرى؛ لدعم فكرة التآزر اللّغوي ذاك أنّ تكرير السؤال باستخدام النكرة " من " يوحي بمدى الشوق إلى الخلاص، ويؤطّر لعلاقة لغوية ودلالية تتآزر مع الرؤيا العامة للقصيدة، وتزيد من التحامه، إذ يتكرر الاستفهام على شكل لازمة محورية في النّص تضيف كلّ منها صورة إضافية لجسد النّص، لكنّه يزيد من مرحلة التشتت والانقطاع في المستوى اللساني، إذا ما هدف هذا الاستفهام إلى التعجب، وافتضاح السرائر المكبوتة، فهو مليء بالاحتجاج واليأس والإحباط، ومن هنا نجد التغيير في إعادة صياغة الاستفهام مع الحفاظ على فكرة التكرير– كما يبدو في هذه الأسطر الشعرية– إحدى وسائل الشاعر التعبيرية، كما في قوله:

...أيُّها اليَأسُ كُنْ رَحْمَةً. أيُّها المَوْتُ كُنْ
نِعْمَةً لِلْغَرِيبِ الَّذي يُبْصِرُ الْغَيْبَ أَوضَحَ مِنْ
واقِعٍ لَمْ يَعُدْ واقِعاً. سوفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجْمَةٍ
في السَّماءِ إلى خَيمةٍ في الطَّريقِ إلى... أَيْنَ؟
أَيْنَ الطَّريقُ إلى أَيِّ شَيْءٍ؟ أَرى الغَيْبَ أَوضَحَ مِنْ
شارِعٍ لَمْ يَعُدْ شارِعي. مَنْ أنا بعد ليلِ الغَرِيبَةِ؟[1]

(1) درويش (محمود) ، السابق، ص21.

يبدو أنّ إخفاقا واضحا للاستفهام في بناء النّص لسانيا، فقد زاد من لحظات التشتت إلا أنّه ينهض بدور تأويلي يشي بحجم الضياع بل السقوط من القمة إلى القاع من (نجمة في السماء إلى خيمة في الطريق)، وبعدها إلى ما لانهاية ، إذ يمكن أن نعد الاستفهام في هذه الأسطر " انفجارا لغويا لموقف المتكلم النّصي من كلامـــه لا يتغيـــا من ورائه إجابة ولا يصبوا إلى معرفة "[1]، وهذا الجانب كفيل بإثراء الجانب الانسجامي، وإخفـــاق فـــي الجانب الاتساقي.

أمّا النفي فقد عزّز تكريره اتساقية النّص في كثير من المواضع، وسنقف مع هذا النموذج الدال من القصيدة ذاتها، حيث يقول:

مَنْ أنا بَعْدَ ليلِ الغريبةِ ؟ لا أستطيعُ الرُّجوعَ إلى
إِخْوَتي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتي القَديم، ولا أستَطيعُ النُزولَ إلى
قاعِ هاوِيَتي. أيُّها الْغَيْبُ! لا قَلْبَ لِلْحُبِّ...لا
قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الغَريبَة... [2]

فالناظر في هذا المقطع يلحظ مدى فعالية تكرير الحرف" لا" الذي يعزّز من خلق الشاعر لحالة الظلم المطبقة على واقعه، مع وجودها وفعاليتها في واقعه، وقد حققت هذه الآلية حالة من الاتساق في النّص الذي بين أيدينا، وزادت من تماسكه.

ومن اللافت للانتباه في المنجز النّصي تكرير اللازمة"من أنا بعد ليل الغريبة " التي تكررت في هذه القصيدة "أربع مرات" أوحت فيها بمدى إلحاح هذه الرؤيا على مفاصل حياته، وقدّمت في كلّ مرحلة في موضعها الخاص رافدا مهمّا مـــن روافد بقاء هـــذه

---

(1) الجزار (محمد فكري)، لسانيات الاختلاف، السابق، ص 184.

(2) درويش (محمود)، السابق، ص22

الفكرة في عقلية المتلقي وفكره، وأعادت الالتحام إلى النّص كبنية لغوية واحدة ينطلق النّص بعدها بمنحى آخر؛ لاستثمار الطاقة اللغوية المعطاة؛ لتكثيف الحدث على المستوى الدلالي، وخلق الصورة المعبرة .

ومن المؤكّد أن نظرة سريعة للنص ستنبىء عن مدى استحضار هذه الآلية في النّصوص الشعرية بطريقة الانتقاء المقصود غير أنّ متابعة باقي النّص توحي بمدى افتقاره إليها قياسا مع المنجز النّصي الكلي.

وبقي أن نشير إلى ظاهرة مهمة لمسناها في هذا الجانب تكمن في تكرير كلمات متعاضدة في مواضع متنوعة من النّص الكلي للديوان، كما في كلمة " الليل "التي تكررت في قصيدته " من أنا بعد ليل الغريبة " (ست مرات)، وشكّلت رؤيا واضحة في القصيدة، وتكرّرت في قصيدته " خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض (سبع مرات)، ومن شأن هذا التكرير أن يوحد رؤية الديوان، وأن يخدم اتساق النّص، ومثلها كلمات أخرى قد تضيق الصفحات عن تتبع حركتها وعالمها الخاص، وما يهمنا هو أنّ التكرير قد أدى دورا تأويلياً؛ لأنّه يتعالق في تشييد البناء العام للنّص حيث ضبابية الرؤيا، وسوداوية المرحلة التي تعيشها القضية بعد الدخول إلى متاهة (معاهدة الصلح)، إذ إنّ كثيرا من المشاهد تعزّز مرحلة العقم التي يصفها الشاعر فالحقيقة لها وجهان، والثلج أسود، والماء وتر للجيتارة ، والنهاية تمشي إلى حتفها، والقضية تعيش مشهدها المظلم " في المساء الأخير ".

إنّ مثل هذه الدلالة المتكيفة تبرز من خلال استحضار مجموعة من المفردات ذات الدلالة الموحدة، حيث تتقلب صورة الكلمة الواحدة بمدلولاتها المختلفة؛ لتصبح مفتوحة على أفق من التأويلات الخصبة، فالمنجز النّصي هنا يملك مجموعة من الرؤى التي حشد لها المبدع المعاني المعجمية وكررها؛ لتأطير رؤياه من مثل تكرير كلمة (التيه) ومرادفاتها في النّص و"المساء" و"الليل"، حيث يمكن تصور الرؤيا المقصودة التي يمكن رصدها من خلال بعض الأبيات الشعرية في النّص الكلي حسب الجدول التالي:

جدول رقم(2)

(التكرير المعجمي)

القصيدة	السطر الشعري
للحقيقة وجهان والثلج أسود	ومن سوف يزرع فينا/ خطبة التيه
من أنا بعد ليل الغريبة	أين الطرق إلى أي شيء؟
من أنا بعد ليل الغريبة	من أنا بعد ليل الغريبة؟
على حجر كنعاني في البحر الميّت	لا/مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصى...أمامي
ألكمنجات	الكمنجات أسراب طير تفر من الراية الناقصة
خطبة الهندي الأحمر	وأعرف أنّي أودع آخر شمس
لي خاف السماء سماء	أنا آدم الجنتين فقدتهما مرّتين
أنا واحد من ملوك النهاية	...لم يبق لي حاضر
شتاء ريتا الطويل	ومضت إلى المجهول حافية، وأدركني الرّحيل
ذات يوم، سأجلس فوق الرّصيف	لم يبق منّي /غير درعي القديمة...

تمثل هذه الأسطر الشعرية رؤية واضحة تتمحور حول ضياع الهوية، والولوج إلى المجهول، إذ تبدو مرحلة وداع الشمس، والالتفاف بالاسم، والسقوط، وضياع معالم الطريق، حتى بدا الشاعر محتاجا لمرآة يكسرها؛ لتتوضّح له الرؤى، وأصبح الرحيل حل النهاية؛ لاستيضاح السبل، وبزوغ فجر جديد، والظاهر أنّ احتشاد مثل هذه الصور مدخل مهم لانسجام الخطاب، لكنّ الأمر المطروح هنا هو مدى تحقيق المستوى المعجمي الخاص بالتكرير في التحام النّص، وبناء الخطاب؟.

إنّ الافتراض يجب أن يقوم على أنّ الكلمة الواردة في الخطاب الشعري مشحونة بالدلالات، وأنّ تقلبها إيحاء بالتجديد، وخلق للواقع الآخر الذي لا ينفصل عن الأول، لكنه إثراء جديد، فكلمة (التيه) احتشدت في المنجز النّصي أكثر من مرة، وبقيت على اتصال

مع النّص بكامله، ولا شك في أنّ "اختيار الماء؛ ليكون وترا لجيتارة الشاعر؛ لعدمية الثبات وهي السمة الغالبة على الحاضر، لذلك تكررت كلمات مرادفة أو شبه مرادفة،وبتآزر متنوع، فالسواد المطبق على الواقع والمؤدي إلى التيه بدا من خلال تكرير كلمات (الليل ،العتمة ،السواد)، ومرادفات أخرى تجلّى حضورها في أكثر من موضع في النص.

2.6.2 التضام

يعدّ التضام غنصرا مهما في المستوى المعجمي يتمثل بحكم علاقة تنظّم أزواجا من الكلمات سواء أكانت قائمة على التعارض، أو الكل _الجزء، أو الجزء_ الجزء، وغالبا ما يحدّد ذلك حدس المتلقي الذي يخلق سياقا تترابط فيه العناصر المعجمية اعتمادا على حدسه اللغوي، ومعرفته بالمعاني[1].

وتقوم علاقة التضام على استغلال إيحاء الكلمات، ومعانيهــا المعجميــة؛ لتوظيفهــا لخدمة اتساق النّص، وهذا ما يتطلب ثقافة لغوية واسعة، ذاك أنّ اللغة تستمد هويتّها مــن المحيط الذي توجد فيه ، والتشكيل بعد ذلك مع الكل الموحد لعالم النّص، ومن هنا يمكننا أن ندعم ما ذهب إليه فيرث الذي زعم أنّنا"نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمهــا "، إذ إنّ تحديد التضام يرتكز على معنى الكلمات المفردة، والأعراف المتبعة حــول الصــحبة التي تلتزمها[2].

ولقد قامت علاقة التضام بدور مهم في ربط أجزاء النّص، وتقديم الرؤيا، غيــر أنّ من الجدير بالذكر أنّ التئام مجموعة من العناصر، وتعالق بعضها مع بعضها الآخر يشي بوجوب مقصدية متبناة من قبل مبدع النّص، إذ تتوارد هذه العناصر؛ لتشييد رؤيا خاصة، ومن هنا يمكن للتضام أنّ يؤسس علاقة اتساقية، فالعنصر لا يحمل الاتساق بذاته، وإنّما بتظافره مع العناصر الأخرى داخل النّص، ومن ثمّ فإنّ"ورود العنصر في سياق العناصر

---

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص25.

(2) بالمر،علم الدلالة إطار جديد، ترجمة:صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، 1992 م، ص147.

المتعالقة هو الذي يهيئ الاتساق، ويعطي للمقاطع صفة النّص"[1] .

فالبحث في التضام هو بحث في علاقة لغوية تنتج تفسيرا ورؤيا، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، وهو ما يسمى بمبدأ المحايثة " [2] ، وقد نعمل على استجماع الدلالة من خلال استغلال التوقع المشترك للكلمات، إذ يرتكز مثل هذا الأمر على علاقة الكلمات مع بعضها بعضا، وسياقاتها المتنوعة، ومعانيها المعجمية [3].

ومهما يكن من أمر، فإنّ مهارة المتلقي، وأدواته المعرفية، وثقافته المتنوعة يمكن أن تبني علاقة التضام داخل النّص، وتوحد العلاقة القائمة بين الأزواج، إذ لا يمكن وضع مقياس خاص يحدد الكلمة بمجموع الكلمات الأخرى، وعليه فإنّ مثل هذه العلاقة تلقى على عاتق المتلقي الذي يبنيها، ويؤطّر لعلاقتها في خدمة النّص، وفي ضوء ذلك يمكن أن ندرس بعض النّصوص الواردة في النّص الكامل للديوان التي تؤطّر لرؤيا النّص الكلي، وتتضافر لربط أجزاء النّص وتماسكه.

ولعلّ سياق النّص، وتشكيل الرؤيا، قد يخلقان جوا لحضور عنصر التضام، من مثل علاقة التعارض التي طالما وظفها الشاعر، واستغلها لبناء نصه، وتشكيل رؤياه، كما في قصيدته" فرس للغريب إلى شاعر عراقي"، حيث يقول في بعض أسطرها:

ولا صوتَ يَصْعَدُ، لا صَوْتَ يَهْبِطُ، بَعْدَ قَليل
سَنُفْرِغُ آخِرَ ألفاظِنا في مَديحِ المَكانِ، وبَعْدَ قليل
سَنَرْنو إلى غَدِنا، خَلْفَنا، في حَريرِ الكَلامِ القَديم
وسَوْفَ نُشاهِدُ أحْلامَنا في المَمَرّاتِ تَبْحَثُ عَنّا

---

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص238.

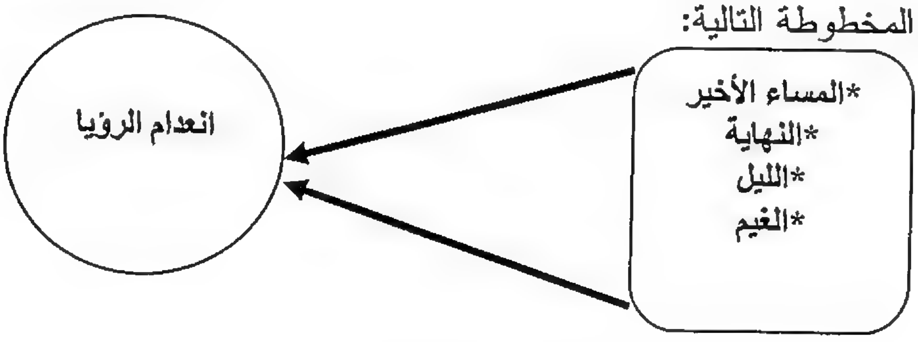
(2) كوهن (جان)، السابق، ص40.

(3) بالمر، السابق،ص 145-147.

وعَنْ نَسْرِ أعلامِنا السُّودِ.../ (1)

تجسّد هذه الأسطر الشعرية علاقة الماضي/ الحاضر، لكنّها علاقة مبنية على التضاد بدل التمام، وعلى النفور بدل الانسجام، فالعلاقة بين العناصر محكومة بالتعارض ما بين الأصالة والمعاصرة "يصعد" "يهبط "، " غدنا، خلفنا"، وإذا كان الماضي يسطّر حالة من الصعود، فإنّ الحاضر محكوم عليه بعكس ذلك وهو الهبوط، ومثل هذا الضياع سيشيد بالكلمات المنمقة التي هي شاهدة على العصر الحاضر الذي يقف شاهدا على مأساة جديدة متمثلة بالمأساة العراقية المربوطة بالبعد الجمعي داخل هذا الخطاب، وهي جزء من رحلة التاريخ الذي يشهد مرحلة الهبوط كما شهد بالأمس مرحلة الصعود، لكنّ هذا التنميق منزوع من واقعه، إذ إنّه يمثل التغني بأمجاد الماضي "في حرير الكلام القديم" مع غياب فعاليته في العصر الحاضر، وسيبقى الحلم يراوح مكانه بين حنين الماضي، وحلم المستقبل، وهذا ما حاولت علاقة التضام أن تبرزه في جو من العلاقة القائمة على التعارض بين معطيات الأزمنة.

ولنأخذ نموذجا آخر من قصيدة أخرى بعنوان"في المساء الأخير على هذه الأرض "، إذ إنّ هناك مجموعة من العناصر المتضافرة؛ لتشييد خطاب موح، ويمكن تصنيف هذه العناصر وفق المخطوطة التالية:



شكل رقم (5)

التضام

(1) درويش (محمود)، السابق، ص97.

من الملحوظ أنّ هذه الكلمات المبثوثة في فضاء النّص قد تكون مبعثرة لا رابط بينها ظاهريا؛ لأنها تحمل مدلولات ظاهرة متنوعة، وتؤسس كلّ منها لعلاقة داخل سياقها الخاص، غير أنّنا إذا ما وضعناها في سياقها الشعري داخل البناء النّصي المتكامل قد نعيد صياغة الخطاب بناء على علاقات التضام التي تؤسس لبنائية فكرية.

إنّ أفكارا تحلق عبر بوابة اللغة، ويتوصل إلى مبتغاها عبر اختيار اللفظة المقصودة بذاتها، فالنّص يمثل جزءا من خطاب كلّي يقوم على فكرة فَقْدِ ثالوث مكون من الذات/الزمان /المكان، ومدى انعكاس ذلك على النفس الفلسطينية /العربية التي يعيشها أبناء هذا الشعب، فالظلام وانعدام الرؤيا، والشعور بالضياع هي فواصل مهمة في عقلية درويش؛ لذلك يحاول أن يلج إلى هذه الرؤيا عبر بوابة الكلمات الموحية، إذ إنّ المساء الأخير جزء من الليل، والليل حامل للمجهول، ومعزز لعوامل الخوف، وانعدامية الرؤيا، والعلاقة التي تحكم المساء الأخير مع الليل هي علاقة الجزء/ الكل، فإذا كان المساء الأخير يحمل مثل هذا الضياع فلا شك أنّ الليل سيحمل ضياعا أكبر، وهو الأمر الذي يعززه ورود لفظة (الغيم) أيضا، وهي علاقات تؤسس لفعل الرؤيا، والمفردتان(الليل /الغيم) متقاربتان معجميا، فالليل يوازي السكون، ويوازي الظلام، وكذلك الغيم قد يحمل دلالة السكون والظلامية، وحجب النور، وبالتالي فإنّ العناصر متشابهة فيما بينهما يضاف إلى ذلك الكثافة والستر، وضبابية الرؤيا، وهذا قد يقود إلى نشوء نهاية غير مرضية نهاية مرفوضة من قبل المبدع؛ لأنّ هذه النهاية محكومة بعدم الوضوح بل بالظلامية، فأسسها تلغي الحقوق، وتحكم على الآخر بالتيه والضياع، والزوال، كما يبدو في قوله:

فالمكانُ مُعَدٌّ لِكَيْ يَستَضيفَ الْهَباءَ... هُنا فِي المساءِ الأخيرْ
نَتَمَلّى الجِبالَ المُحيطَةَ بِالغَيْمِ: فَتْحٌ... وفتحٌ مُضادّ
وزمانٌ قديمٌ يُسَلّم هذا الزّمانَ الجَديدَ مفاتيحَ أبوابِنا [1]

(1) درويش (محمود)، السابق، ص9

وإذا كانت هذه العلاقة التكاملية هي التي تحكم جميع هذه المفردات فإنّ هناك علاقة أخرى تبدو في الطرف الآخر تقوم على التضاد، وتؤسّس للعلاقة ذاتها، ففي هذا الجانب يبدو الظلام المطبق، ولكنّه في الجانب الآخر يظهر بمدى شوقه إلى انقشاع هذا الليل /الغيم بمعادل آخر هو الفجر:

فَادْخلوا، أَيُّها الْفاتِحونَ، مَنازِلَنا وَاشْرَبوا خَمْرَنا
مِنْ مُوَشَّحِنا السَّهْلِ. فاللَّيْلُ نَحْنُ إِذا انْتَصَفَ اللَّيلُ، لا
فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارِسٌ قادِمٌ مِنْ نَواحي الأَذانِ الأَخير...
شايُنا أَخضَرٌ فَاشْرَبوهُ، وَفُسْتُقُنا طازَجٌ فَكُلوه
والأَسِرَّةُ خَضْراءُ من خَشَبِ الأَرْزِ، فَاستَسْلِموا للنُعاس
بَعْدَ هذا الحصارِ الطَّويل، ونامُوا على ريشِ أحلامِنا، (1)

فإذا كان الليل/ الغيم يحمل دلالة الستر وضياع الرؤيا، فإنّ الفجر يوازيه بحمل مدلول الحلم /الأمل، وهي إن لم توجد في واقع الشاعر إلا أنها رؤيا تؤرقه، ويطمح إلى تحقيقها، وهو حلم مواز للفتح المضاد المتمثل بدخول الغزاة الجدد إلى مساحات الوطن.

وبعد، فإنّ ما يطمأن له _ بعد هذا الاستقصاء الذي وظّف بعض آليات الاتساق النّصي داخل النّص كنماذج دالة دون حصر مواضعها كاملة_ ينبيء بافتقار النّص إلى كثير من آليات الاتساق، وأنّ حضور بعضها الآخر لم يكن كافيا؛ لخلق ما يسمّى بالتآخذ اللساني الذي يجعل النص متماسكاً، إذ جنح مبدعه نحو المتواليات الجملية القائمة على الوفاء بمقاصدها عبر بوابة المضمرات على الرغم من توافر عدد لا بأس به من آليات الاتساق من مثل الإحالات النصية، وأدوات الوصل من مثل حرف الواو،وتكرير الألفاظ، والاتكاء نسبيا على التضام.

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص9.

الفصل الثالث

انسجام الخطاب الشعري في ديوان أحد عشر كوكباً

1.3 انسجام الخطاب الشعري

أنبأت آليات الاتساق عن عدم إمكانية تحقق اتساق النّصوص الشعرية داخل الديوان، ممّا يعني أنها بحاجة إلى أدوار أخرى لضمان إنتاجها وخلقها من جديد على المستوى الانسجامي، ومثل هذه البنائية الانسجامية تتكئ على افتراض عدم وجود نص منسجم بذاته، بل إنّ الانسجام يبنيه المتلقي الذي تكمن وظيفته في ملء الفراغات داخل النّص، ورتق مفاصله، وتحقيقه على المستوى الدّلالي استنادا إلى توظيف شامل لمفردات النّص الداخلية والخارجية.

وعليه، فإنّ الفرضية القائمة هي قراءة هذا الإنتاج الأدبي اتكاء على ما قدمته الرسالة اللغوية التي تسنى الوقوف عليها، إذ لا يمكن فهمها"بالاعتماد فقط على الكلمات والجمل المستعملة؛ لإبلاغ تلك الرسالة. نحن نعتمد دون شك على البنية النظمية، وعلى المفردات المستعملة في رسالة لغوية؛ للتوصل إلى فهم معين " (1).

إنّ النظرة المستوحاة من هذه المقدمات ينبغي أن تعطي مؤشرا واضحا على أنّ لسانيات النص ينبغي أن تكون مدخلا لبناء انسجام الخطاب، ولكنّها لا تمثل كل المكونات الهامة لبناء الانسجام، بل لا بد من تآزرها مع أمور أخرى غيرها، فانسجام الخطاب"لا يتعلق بمستوى التحقق اللساني، ولكنه يتعلق بالأحرى بتصور المتصورات التي تنظّم العالم النصي بوصفه متتالية تتقدم نحو نهاية "(2)، وانطلاقا من أنّ النص الشعري"فعل كلاميّ بالأساس فإنّه يتجه إلى توظيف العلامة اللغوية في مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية، والرمزية المختلفة، فإذا النّص نسيج كلام وحوار بين العلامة والعلامة، وإذا اللغة الأداة والجوهر، فهي أداة لتبليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا(3)، غير أنّ ثمة إشارة ينبغي التنبه إليها؛لأنها

---

(1) براون ويول،السابق، ص267.

(2) سشايفر(جان ماري)، النّص، العلاماتية وعلم النّص(مجموعة مقالات)، السابق، ص133.

(3) ابن حميد (رضا)، السابق، ص96.

تفضي إلى بناء تأويلي بعيد الأفق للرسالة الأدبية المقدمة في الخطاب، وتتمثل بفرضية أنّ قراءة الخطاب لا تتكئ على وحدة المقصد، وإنّما هي قراءة تعتمد على مبدأ المشاكلة، وتعدد الرؤى والمقاصد في ظلّ نصوص مراوغة تقدم للمتلقي حوافز إبداعية متنوعة ومتعددة؛ ممّا يعزّز من تعدد وجهات النّظر في تلقي الخطاب وتأويله ارتكازا على الاحتشاد الهائل للظواهر اللغوية، فالانسجام يتعامل مع النّص بوصفه متتالية لها مغاز ومقاصد، ويضمن"التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول موضوع الكلام"[1]، وتسهم في إثراء الجانب الدلالي للنّص، مع مراعاة أنّ المشروع الفكري المبني من خلال انسجام الخطاب لا يتوصل إلى بنيته الكلية إلا بعد استجماع أواصره، ورتق مفاصله، فبنيته الكليّة مكوّنة من مجموعات من البنيات الفكرية الصغرى التي تتضافر لخلق النّص، وبناء الانسجام.

وهذا زاد لا يمكن الاستغناء عنه في بناء انسجامية واضحة للخطاب المعطى الذي هو بحاجة إلى بنائية تقوم على التلاقح والالتقاء على القواسم المشتركة المكونة للرؤيا خصوصا إذا ما افترضنا أنّ الخطاب ينسج في جوّ من تداخل العلوم والثقافات التي ينبغي لدارس الأدب أن يكون مطّلعا عليها، ومكتسبا للثقافات المختلفة؛ لأنّها تشكل جواز سفر يمكن أن يعبر من خلاله إلى عالم النص المتداخل،ذاك أنّ "صيرورة الفهم تعود إلى تحليل المعلومات التي تنقلها البنية الفوقية للنّص، كما تعود إلى ترجمتها بمصطلحات المضمون، أي بسلاسل من القضايا "[2].

وهكذا تكون مهمة قارىء الأدب إقامة علاقات موحّدة من المتفرقات التي يحويها النّص، وعليه قد يكون البحث عن انسجام الخطاب الأدبي أمرا مثيرا يتطلب زادا معرفيا ومهارة متقنة، وخاصة الخطاب الشعري الحديث الذي هو خطاب مثقل بالرموز، متعدد الأبعاد ينهض بفعل الإيحاء، وطاقات اللغة التعبيرية، وقدرتها على إنتاج المدلولات[3]، فمحلل الخطاب"لا يقرأ نظريات إن كان واعيا بما يفعل ثمّ يلصقها إلصاقا بما يقرأ، وإنّما عليه أن يستضيف النّص، ويعقد معه صلات حميمة

(1) سشايفر (جان ماري)، السابق، ص133.

(2) نفسه، ص175.

(3) ابن حميد (رضا)، السابق، ص95.

ليتعاونا معا على إنجـاز مهمة الفهم والتأويل والنقـــد، ومعنى هـذا أنّ المتلقي لا يذهب إلى عالم النّص، وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنّما يكون له معلومات مخزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبدأ النظير(1).

ولعلّ قراءتنا لهذا الخطاب تنطلق من هذا المدخل؛ ذاك أنّ قراءته ومحاولة تأويله مبنيةّ على أسس علمية، ومحكومة بآليات نظريات نقدية؛ التماسا لقراءة أكثر دقة، وبعدا عن الشطط الفكري، أو الهوى النفسي؛ للجمع ما بين بنائية الشكل فيه، وعالم دلالته.

إنّ مثل هذه المنهجية يمكن أن تضع في حسابها أنّ البحث في انسجام الخطاب يعني بالضرورة رصد مجمل القضايا التي تمكّن من إلقاء الضوء على الخطاب الشعري ضمن تعالقاتها المختلفة، والتآزر المستوحى من التراكيب النحوية والمعجمية، وسياقاتها التداولية، فالخطاب المعطى الذي نبحث عن دور انسجامي له مستوحى من واقع حاضر، وهو ينقل شعورا بظروف اجتماعية، بمعنى أننا نتعامل مع عوامل مكونة للخطاب مرسل، ومتلق، ومخاطب، ورسالة، وزمان، ومكان وقناة، وغرض، وهي خصائص للسياق كفيلة بحصر مجال التأويلات الممكنة، ودعم التأويل المقصود(2)، وذات أولوية في وصف الحدث التواصلي؛ لحضورها الفعّال داخله، وهذا الحضور من شأنه أن يخلق إنتاج خطاب لا يبتعد عن سياقه، بل يتفاعل معه، ويبني علائقه الداخلية وفقا لرؤياه.

وعليه، فإنّ بعض مفردات نظرية التلقي يمكن لها أن تكشف عن فحوى هذا الخطاب، وتشكّل صورة له في ظل النظرة الموضوعية من مثل:موضوع الخطاب،وبنيته الكبرى، وعنوان النّص، والتكرير، والمعرفة الخلفية، والتشتت والانقطاع، وغيرها من الأدوات النقدية الأخرى، فانسجام الخطاب الشعري"يبنى من خلال عناصر محيطة قد نعدها من مقتضيات الأحوال التي تصنع النّص إلى حد بعيد "(3).

---

(1) مفتاح (محمد)، دينامية النص، السابق، ص42.

(2) انظر: براون ويول، السابق، ص52.

(3) مفتاح (محمد)، دينامية النص، السابق، ص44 .

البنيــة الكليــة المؤطرة للمشروع الخطابي للموضوع، أي أنّ "البنية الكبرى للنّص هي مثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنّص"[1].

إذن، هناك ارتباط واضح في موضوع الخطاب المعطى إذ يؤسّس الموضوع إلى محاور هامة من تاريخية الصراع بين الأمّة وأعدائها ممثلة بقضية فلسطين ،ووصف حالة اللاوجود للأمّة من خلال محاور عدة تلتقي جميعها في الرؤيا المشتركة حول الواقع المحيط بكينونة الوجود، فالمحاور المتجاورة تبدو في ذكر الجزئيات المؤلّفة لهذه القضية المركزية، من مثل محور الأندلس الذي اعتبره الشاعر جسرا للعبور إلى مآربه، فهي حقل ثري بالموضوعات والرؤى والرموز؛ لما تمثله في الوجدان العربي من دلالات تلهب الذاكرة، وتحرك الذات[2] ، وهي ذات ارتباط موضوعي واحد داخل البنية النّصية على الرغم من تعددية الصّور المرسومة، وبنائية المحاور الموضوعية المطروحة، إذ يوحي الموضوع بالتآمر والنهاية، وتردي الأوضاع والأمل.

وعليه، يمكن اعتبار أنّ هذه الرسالة اللغوية التي يحملها الخطاب الشعري هي رسالة مكتملة ومتماسكة تحيط بموضوع واحد من البنية الصغرى الأولى له، وحتى الاخيرة، وهذا يؤسس لما يسمّى بانسجامية الخطاب داخل النص ليوسم بأنّه" نص مغلق بمعنى له بداية ونهاية ولكنّه ، توالدي مفتوح[3]، غير أنّ من المهمّ اعتبار أنّ التقديم الموضوعي على مستوى النّص ينشط لدى القارىء مخططا ذهنيا معينا[4]، ومثل هذا المخطط ينشأ بطبيعة الحال وفق الفهم العام للخطاب المعطى الذي يحدّد بمجموعة من المعطيات لا يمكن التعامــل معهــا بفردية، وإنّما ينبغي إدراكها مكتملة، فموضوع النّص يفهم علــى أنّــه الفكرة الأساسيــة أوالرئيسيــة في النّص

---

(1) فضل (صلاح)، السابق، ص330.

(2) العلاق (علي)، الشعر والتلقي، دار الشروق، 1997 م، ص107 .

(3) مفتاح (محمد)،تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي، المغرب، ط1 ، 1985 م، ص42.

(4) براون ويول، السابق، ص294.

التي تتضمن معلومة المحتوى الهامة المحددة للبناء في كامل النّص بشكل مركز ومجرد "[1].

وهذا ما يجعل من موضوع الخطاب قاعدة لبرمجية النّصوص بمعنى توسيع موضوع الخطاب، وتشكيله في نظر المتلقي نتيجة عملية الفهم؛ لأنّ السامع لا يشكل فهما حقيقيا للخطاب إلا بعد تشكيله لرؤيا كاملة حول موضوع هذا النّص [2].

ومن هنا فإنّ تشكيل فهم صحيح وتأويل جاد للخطابات المتعددة لا يتأتى إلا بمعرفة مقدمات حول موضوع الخطاب، أو بنيته الكلية؛ ليقوم بعد ذلك متلقي الخطاب بسلسلة من العمليات داخله تعزّز مفهوم الموضوع، وتساعد على حصر مقاصده وتوجيهاته؛ لتتآزر المعرفة الأولية عن موضوع الخطاب مع البنية النّصية التي غالبا ما تحتوي مجموعة من المؤشرات التي تتوافق لإنتاج النّص، وبناء الخطاب بتحديد الموضوع، ووضعه في سياقه الصحيح أخذا بمبدأ التأويل المحلي الذي يعتبره (براون ويول) أقدر على تحديد الموضوع؛ لأنّه لا يسمح للمتلقي"بأنّ ينشيء سياقا أكبر ممّا هو ضروري لضمان الفهم الصحيح للخطاب"[3].

ولكنّ التحديد الدقيق لموضوع الخطاب يقضي دراسته وفق آليات بينة تكفل التحديد الموحي له، واستجلاءه بناء على تحديد أول لإطاره العام ثم ذكر التفاصيل الداعمة له باعتبار مبدأ تكاملية الأجزاء، وهو ما سيتم مناقشته من خلال محورين هامين هما: العنوان والتكرير.

3.3 العنوان والتكرير

1.3.3 العنوان

ينهض العنوان بدور تأويلي فعّال، إذ يمثل مدخلا من مدخلات الخطاب الشعري، ويتحكم في تحديد الرؤيا، ويؤسس لعلاقة التغريض كما يرى براون ويول؛ لأنه يتحكم في تغريض الخطاب، وهما بذلك يخالفان الكثير من الباحثين من ناحية اعتبارهما العنوان أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب في حين يرى

---

(1) فولفجانجهاينه من، وديتر فهيفيجر، السابق، ص50.

(2) نفسه، ص50 .

(3) براون ويول، السابق، ص72.

الآخرون أنّ العنوان يشكل موضوعا للخطاب، ويضيف الباحثان وظائف أخرى للعنوان، إذ يعتبرانه يثير لدى القارىء توقعات قوية حول ما يمكن أن يكوّنه موضوع الخطاب، ويعتبران أنّه متحكم في تأويل المتلقي(1).

إذن فإنّ قراءة النّصوص الشعرية في ظلّ عنواناتها تشكّل الانطلاقة الأولى؛ لصنع الخطاب إذا ما ذهبنا إلى أنّ "دلالية العمل هي نتاج تأويل عنوانه"(2)، يضاف إلى ذلك أنّه ينهض بوظائف عدة، وقد لخصها (شارل جريفال)في" التحديد والإيحاء، ومنح النّص الأكبر قيمته (3).

وهذه الوظائف كفيلة بخلق نوع من الاتصال بين المبدع ومتلقيه، وتحديد إطار معرفي لطبيعة الخطاب، ومساحة الرؤيا خصوصا في ظلّ معرفتناالمتناميةحول ممارسة كثير من العنوانات لدور الاختزال النّصي الذي يمكنه بجانب الإيحاءأن يكشف الأستار،وقد ينهض بدورآخر حيث يمكن له أن يفتح شهية المتلقي للقراءة (4).

وبهذا الزاد يمكن للعنوان أن يشكل بؤرة مهمة؛ لتمكين المتلقي من النفوذ داخل النّص الشعري ، إذ يمده"بزاد ثمين؛ لتفكيك النّص ودراسته، إضافـة إلى تقديمـه المعونة الكبرى؛ لضبط انسجام النّص، وفهم ما غمض منـه، بل إنّـه المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه مشكلا هوية القصيدة " (5).

وإذا كان العنوان" يحدد اتجاه القراءة، ويرسم احتمالات المعنى، ويختصر حكمة القصيدة "(6)، فإنه قد يشكل مدخلا لبناء انسجام الخطاب الذي بين أيدينا، إذ يمكـن

---

(1) خطابي(محمد)، السابق، ص60.

(2) الجزار(محمد فكري)، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص19.

(3) ابن حميد (رضا)، السابق، ص 100.

(4) نفسه، ص100.

(5) مفتاح (محمد) ، دينامية النّص، السابق ، ص72 .

(6) العلاق (علي جعفر)، السابق، ص85 .

اعتباره نصا منجزا يختزل الخطاب مشحونا بالإيحاء المشكّل لبنيته الكلية، بل يمكن اعتباره خطابا مجسّدا لوحدة النّص، ومؤطّرا للرؤيا، وراسما لمشروع فكريّ مقصود.

وتبدو هذه الفرضية من خلال الفعل الاتصالي ما بين العنوان الكلي للخطاب، وعلاقته مع العناوين الفرعية لنصوص البنيات الصغرى، والمستوى الآخر الذي يظهر في وحدة الموضوع، وهي ذات تداخل يمكن كشفها بطرح مجموعة من المقاربات الدلالية، ولا شك في أنّ مثل هذه المقاربات تستمد بعض آفاقها من لسانيات النّص التي تعتبر ركيزة هامة في بناء الانسجام النّصي.

وفي ضوء الذي قدمنا، يبدو أنّ العنوان في خطاب درويش"أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"قد تبوأ مكانا بارزا أسّس لدلالة الخطاب الكلية، وبنى آفاقا من التوقعات الناهضة بكشف الحجب عن الرؤيا، ومتنه زاخر بكثير من العناوين الموحية، والحاملة للدلالة المغرقة في إيحائها، والمتواصلة مع عنوان الديوان؛لتشكيل خطاب يبحث عن وجود وسط حشد هائل للطاقات التعبيرية، واجترار للماضي، وتسخيره لتجربة الحاضر؛ لتشكيل رؤيا المستقبل.

ولعلّ الخطوة الأولى التي سنلج إليها هي دراسة العنوان الذي يبدو أنهّ يشكل خطابا موحدا على الرغم من التفاعل الأحادي في القصائد المنتشرة في متنه، إذ إنّ العنوان بؤرة الدخول إليها لإنتاجها؛ لأنّه يمثل تجارب تعدّ ركائز تصف جانبا فكريا ينقل عبر بوابة هذا الأثر الفني الذي لا ينتج عن"التجربة العملية فقط، وإنّما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية وذاتية"[1]، الأمر الذي يؤسس لعلائقيـة واضحـة بين موضوع الخطاب ومرسله، وكل عنوان هو نص يتآزر مع متنه الذي يشكل نصا آخر لدعم متن البنية الكبرى، أو ما يمكن أن نسميه خطابا سواء على المستوى الدلالي أو التداولي، وبطريقة الترابط أو التداعي الحر، والبنائية الموضوعية في هذا الخطاب الشعري ترتكز على مبدأ المشاركة أي تبادل الأدوار فيها من قبل المبدع والمتلقي، وموضوع الخطاب دون افتراض أحادية لهذا الموضوع ، بل إن تفرعات جزئية تكوّن موضوعا، فالخطاب يحوي مجموعة مـن

(1) الورقي (السعيد) ، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة ، بيروت، 1984، ص58.

العلاقات المتلازمة التي تحتاج إلى أن نصل إليها عبر علاقات لغوية وسياقية،عبر برهنة من قصائد درويش المنتشرة التي تشكّل كلا موحدا على الرّغم من اختلاف صورها، وتباين أفكارها المطروحة.

ومعنى هذا،أنّ عنوان الخطاب يتكون من شقين يمثلان مراحل سياقية؛ لإضاءة حاضر محيط، ومن مرسل له خلفيته الثقافية والاجتماعية المعلنة لدينا، وهو يقوم على الاختزال؛ ممّا يدعو إلى اعتباره مشحونا بالدلالات، ومفعما بالرؤى؛ ذاك أنّه يرجعنا إلى سياقات نصية ثقافية وتاريخية ودينية، وقد غلب الطابع الديني في شقه الأول "أحد عشر كوكبا"، وهذه الإضاءة تمثل بعدا خاصا في كونها ترمز إلى حادثة معلنة في القرآن الكريم ذات أهداف بينة، وبنية دلالية واضحة في سورة يوسف عليه السلام برمزية فاعلة في ظلّ أحداث ظلمه، ومطاردته لسنوات طويلة معانيا من الحرمان، وسلب الذات، ومكتويا بنار الظلم؛ لذلك كان إبراز هذا التناص القرآني داخل عنونة الديوان إيحاء لإعناء النّص بهذه القصة، إذ إنّه" ثري بدلالاته المرتكزة على التناص التاريخي الذي يهب النص قيمته ومعناه ليس فقط؛ لأنّه يضع النّص ضمن سياقه ولكن أيضا؛ لأنّه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نوجه نصا ما [1].

إذن ثمة هدف جوهري من تأسيس العنوان على مثل هذه العلاقة، وهذه إشارة فعّالة إلى أن العنوان بحد ذاته يشكل خطابا شعريا يقوم على بنية دينية ضاربة في الماضي، ومسلّم بقطعيتها، وحدث تاريخي حديث متمثّل بمأساة الأندلس، يضاف إليهما حدث غائب/ حاضر متمثل بمأساة فلسطين؛ لتوحي هذه الحوارية التناصية بأنّ ثمة اشتباكا بين هذه التجارب جميعا، ورسالة مفادها أنّ التاريخ يعيد نفسه، إذ ينخرط المبدع مع واقع شعبه، ويستحضر التاريخ معطيا للمأساة أبعادا أكثر شمولا ومباشرة، يضاف إليها عنصر الأمل الموحي الذي تحقق في عنصره التناصي في الشق الأول، وانحصر في رؤياه المبثوثة داخل أروقة الديوان، وقد جعل من الشق الثاني في العنوان إطلالة تاريخية موحية وموظفة لخدمة الخطاب، وإعطاء النّص الأكبر قيمته خصوصا باختيار المشهد الأخير من مشاهد الأندلس"على آخر المشهد

(1) الجزار(محمد فكري)، العنوان وسموطيقيا الاتصال، السابق، ص24.

الأندلسي"حيث الإيحاء بالتمازج الموحي بين تجربتين تاريخيتين، فهناك رابط زمني ومكاني في كلا الشقين مشهد القصة القرآنية بإيحاءاتها المختلفة، ومشهد الأندلس لكنّ المشهد الأخير ليس ذا أبعاد إيجابية، فهو المشهد الأخير من حياتها ذو الدلالة المغرقة، والتجربة القاسية في الوجدان العربي إذ ساد حكم ملوك الطوائف،وانبعثت رياح الفرقة العاصفة بالوجود، والمنذرة بضياع هذا الإرث الحضاري، والرابط بين الشقين أو المشهدين حرف الجر (على) إمعانا بالحضور الحافل في التجارب الزمنية التي يمثلها المشهدان، ومدى الشخوص والحضور.

وتبدو معالم تشييد الخطاب في بناء العلاقة بينه وبين المتلقي الذي يشكل حضوره تكوينا للعمل من جديد عن طريق التأويل؛ مما يجعله مالكا للنّص، ومشاركا فيه[1]، فهو يبحث في العلائق الغائبة بين المشهدين، وعلاقتهما مع عالم المبدع، وسياق المقام في النص؛ ممّا يعزّز من وجود مناطق عمى تحتاج إلى إضاءة، وهي حاسمة في التأويل، وحضورها يسهم إسهاما فعالا في فك شفرات النّص، وملء الفراغ، وبناء المدلول، فالصمت وعدم المباشرة قد يكونان ركنين يمنحان النّص حضورا فعالا إذ يمكننا الوثوق بجدلية الماضي/الحاضر، أو الانفصال/الاتصال في المعاني المختزلة، أوالنّص الغائب كما يطلق عليه بعض الباحثين، وهذا الجنوح قد يلزم المتلقي بالعودة إلى تشكيل الأطر، واستخدام معرفة العالم المحيط بالنّص على اعتبار"أنّ فعل الاتصال قد يشير إشارة حقيقية إلى العالم الخارجي"[2]، فالاتكاء على العالم الخارجي، ومعرفة ما يجري فيه قد يوحي بالعلائق الغائبة، ويجعلها حاضرة، ومن هذا الحضور حضور المشهد القرآني، الذي يؤسّس لبنائية حوارية مع نص قرآني افتتح فيه الخطاب العنواني؛ ممّا يفتح أفق المتلقي على هذا النّص، لاستلهام آفاقه، ولعقد تواصليّة متفاعلة بين المضامين، خصوصا عند اقتران النّص بالتجربة التاريخية التي استجمع فيها فترة ملوك الطوائف في آخر العهد الأندلسي، وحضورها في عالم الشاعر الخاص، إذ إنّ" كيفية معرفة الناس بما

(1) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، السابق، ص18.

(2) شولز (روبرت)، السابق، ص52.

يجري داخل النّص هي حالة خاصة من مسألة كيفية معرفة الناس بما يجري" [1]، وهو الأمر الذي عززته الإضاءات داخل متن الخطاب إذا ما اعتبرنا نصوص الديوان الفرعية داعمة لبنيته العنوانية، وحاضنة للرؤية الفكرية.

وعليه نستطيع القول: إنّ عنوان الخطاب مشحون بدلالات وإيحاءات رمزية عالية تحتاج إلى ربط بين جزئياتها المتنوعة للوصول إلى رؤيا منسجمة لهذا الخطاب العنواني، فمهمة الربط تحفّز جانب الاستدعاء التاريخي الذي خرج عن "السرد التقريري، وتجاوزه إلى استخدام العناصر التاريخية استخداما فنيا؛ للتعبير عن أشدّ هموم الإنسان المعاصر وقضاياه معاصرة وخصوصية بعد التأويل المعاصر لها، واستخلاص دلالتها بعد تجريدها من ملابساتها ودلالاتها الوقتية العابرة "[2].

فدرويش ينتقل من الحاضر إلى الماضي، ويسقط تجربة الماضي على هذا الحاضر في معادلة محتشدة بالدلالات تحتاج إلى إعمال فكر، ودراسة بنى ، وحضور علائق غائبة باعتبار أنّ مشهد القصة القرآنية، و آخر مشاهد الأندلس تجربتان سالفتان أثّرت إحداهما في الأخرى، فأحد عشر كوكبا قصة مثلت التآمر بأبشع صوره، ونكران الذات، وغياب الضمير، وانعدام الرؤيا، وآخر المشهد الأندلسي جاء بفعل واقع تآمري تخاذلي واضح صاغ مشهد الضياع لهذه البقعة التاريخية.

وإذا كان هذان المشهدان قد شكلا بداية الرؤيا، فإنّ الرؤيا المسكونة تكمن في إيجاد العلاقة الغائبة/الحاضرة التي تبدو مشحونة بضبابية المرحلة، ومعزوفة الغناء، واحتشاد الصور المكوّنة لها التي تشدّ إلى العصر الحاضر بانتماء ناظمه، أوصياغة ألفاظه، أو إيحاءات معانيه، أو إشاراته ومرجعياته، وهي قضية فلسطين التي شكلت حضورا موازيا لمأساة الأندلس، وتعالقا واضحا بين الماضي/الحاضر، وهذا ما يوحي بمحاولة درويش إسقاط تجارب الماضي على الحاضر، والولوج إلى هـــذا

(1) دي بو جراند(روبرت)، السابق، ص30.

(2) عشري زايد(علي)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر، طرابلس، ط1، 1978، ص63.

الحاضر من خلال مرآة الماضي.

إنّ حضور العنوان في الخطاب يشكل فعلا اتصاليا تمثل العنونات الأخرى داخله نصوصا تعكس رؤياه، وتتبىء بطبيعة الرسالة المشكلة لطبيعة الزمان/ المكان فيه، فاتكاء درويش على هذه التناصات التاريخية، وتوظيفها في تجربة الحاضر إثراء لنصه الجديد، وخلق لخطاب حضاري؛ مما يوحي بأنّ العنوانات الفرعية للخطاب ذات أبعاد بنيوية، فهي حوامل للرؤيا كونها تحمل مدلولات ومؤشرات تثبت وجودها، وتعزّز من رؤيتها إيمانا بأنّ البنية الكلية تأتى من خلال مجموعة بنيات تركيبية للخطاب، وهذه البنيات محتوية على دوال توجه إلى فهم جوانب من الخطاب، ومنها ما هو ظاهر بالعلامة السيميائية ، وآخر مضمر في وعي القاريء، ولكنه يثار من خلال الاستقراء.

ومن هنا يمكن أن نبحث عن الدلالات والمقاصد للعنوان، وفضاءاته الممتدة من خلال محاورته واستنطاقه، والوقوف مع إشاراته الإيحائية للتدليل على الرؤيا المرضية لخلق النّص، وانسجام الخطاب.

وعليه، فإنّ النظرة الأولى لعنونة الخطاب، واتصالها مع النّص الأكبر (المتن) توحي بمجموعة من المقاربات المقبولة، والمستوحاة من مستويات دلالية وإشارية، وفضاء بصري خدمة للدلالة، وتقريبا للرؤيا، فالمتلقي مشدود للهمّ الجماعي من خلال أكثر العلامات مركزية حيث الخطاب الديني والتاريخي المشخّص لحالة الضعف العربي؛ لذلك يبدو الوقوف مع إيحاءات العنوان بؤرة هامة، ومرتكزا موحيا له؛ لأنه يضع بين يديه الإضاءات الأولى لمجموعة من المعطيات التي تعين مجموعة من البنيات الدالة على فك شفرات النّص، إذ يمكن رصدها في متن الخطاب، وهي تتضافر لرسم مجموعة من البنيات الدالة.

ففي المستوى العلاماتي تبدو إشارات بناء الدلالة التي يمكن اعتبارها مقاربة أولى تخطو نحو تشكيل البنية من خلال انفتاح الخطاب العنواني على آفاق الزمن،وشخوصه على حالة من البياض حيث الإحساس بمدى الفراغ المؤطر للواقع، والمجسد لحالة حصار الذات؛ لأنه"قد يكون أحيانا طرفا في لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحدّ الشاعر من السواد، بصفته لونا مضادا له، وصنوه العكسي ، فيقلّص من

إمكانات التعبير، واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت"[1]، ثمّ تأتي العلامات البارزة الأخرى في فعل الترقيم الموحي في العنوانات الفرعيةّ التّي تمثّل علامة فارقة تؤسس لبنائية واحدة داخل الديوان، فقد ضم من حيث الشكل الخارجي ست عشرة قصيدة، وقد أعطى لإحدى عشرة منها رقما وعنوانا فرعيا"[2]، إذ اشتملت القصائد الأولى على ظاهرة العلامة السيميائية وبتواصل بين العنونة ومتن النّص الذي تحيل إليه، وهذه الظاهرة قد تكون مقصودة لدى المبدع الذي استغل الفضاء البصري بشكل فعّال وفي أكثر من موضع؛ لتقديم رؤياه انطلاقا من أنّ "الشكل الطباعي بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث، ودال يوجه فعل التلقي،استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابتا بل بوصفه صيغا متحولة تنظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة [3].

وبدت باقي عنوانات قصائد الديوان دون توشيحها بأي علامات فارقة سوى أنّها جاءت في نهاية الصفحة بعد بياض كثيف للصفحات يعلوه، وبإفراد وعزلة عن متونها، وهذا ما يدعو إلى توجيه هذا الدال وفق سياق الخطاب؛ "لأنّ البياض لا يجد معناه وحياته، وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا يتجه إلى حاسة الإبصار، ويوجد في صيغ الكتابة ذاتها، ويتشكل بتشكلها"[4]، وهي تبدو مختلفة عن القصائد الأولى في توجهها الخاص لكنّها غير بعيدة عن رؤيا النّص، إذ تحيل إلى المقام، وتحمل رسالة اتصالية بين المرسل ومتلقيه، وتبدو فيها معالم التكثيف التاريخي للأحداث وانعكاسات هذه التجارب الجمعية في التاريخ البشري على التجربة الحاضرة، من مثل ما فعل في قصيدته " خطبـــة الهندي الأحمر " مـــا قبل

(1) ابن حميد (رضا)،السابق، ص 101.
(2) قطوس(بسام)، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ط1، 2000 م، ص28.
(3) ابن حميد (رضا)، السابق، ص99 .
(4) ابن حميد (رضا)، السابق، ص100 .

الأخيرة- أمام الرجل الأبيض"، فالقصيدة محمّلة بإيحاءات عنوانية ترتكز على الرمزية المبنية على اجترار الماضي لكنّها "ضاربة بجذورها في التاريخ، فإنها لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر بالتجربة الحالية [1]، إذ يوظف درويش رمزية دالة متسقة مع عالم القصيدة وبنائها، وتوزيعها الزماني والمكاني؛ ليفتح الخطاب العنواني الأفق نحو العالم الخارجي؛ لاستخدام الأطر المعرفية التي يستند إليها المتلقي في بناء تفاعليته مع النّص المعطى، إذ تكوّن معلوماتنا التاريخية عن الهنود الحمر في أمريكا، وزمن إبادتهم، ومحاولات اجتثاثهم نقطة ارتكاز؛ للانطلاق نحو تحديد بدايات الرؤيا، وتتآزر مع رمزية" الرجل الأبيض"، و"كولومبس"، وهما رمزان تبدو المؤشرات الأولى للقصيدة أنهما القاسم المشترك بين تجربتين تاريخيتين لا سيما أنّ الرجل الهندي يلقي خطابه هذا الذي اعتبره درويش قبل الأخير؛ لتلتقي مع المشهد الأخير في فلسطين، ثم الأندلس، ثم العراق على اعتبار أنّها أماكن تدور عليها الرؤيا، وتتمحور حولها التجربة، فالموت هو السفير الذي بعثته القوى الغازية إلى جميع هذه الأماكن، وهكذا فقد برع درويش في هذا الموضع في صياغة خطاب شعري متكامل يفتح أفاقا دلالية موحية، ويعمّر خطابا من خلال استغلال هذا الأفق البصري بالتآزر مع أفق التاريخ.

أمّا في المستوى الموضوعي للعنوانات فيمكن الإشارة إلى الاقتران الحاصل في كثير من نصوص الديوان بين المأساتين:مأساة الأندلس، ومأساة فلسطين بالإضافة إلى إشارات حول سيدنا يوسف عليه السلام، وهي واضحـة أمـام المتلقي، وتعتمد هذه الإشارات على أبنية لغوية، وأسلوبية، وطباعية مشحونة بدلالات مراوغة في أحيان، وصريحة في أحيان أخرى، يضاف إلى ذلك النّمط الحواري الذي يصنعه درويش في قصائده، تعبيرا عن حجم المأساة، واستغلالا لفضاء الزمان /المكان كصورة تعبيرية محملة بالدلالات والمعاني، وكلّ ذلك في إطار إكساب خطابه بعدا موضوعيا يتمحور حول مأساة الحاضر التي يعدها امتدادا لمأساة الماضي عبر صنع شبكة من العلاقات بين الزمانين والمكانين، وإن كانت المساحة الممتدة مساحات الوطن العربي؛ لأنّ الديوان قد جاء في زمن حرب الخليج الأولى لتضاف العـراق

(1) إسماعيل (عز الدين)، السابق، ص199 .

إلى معزوفة الحزن العربي والقومي التي حاول درويش أن يصورها حيث مرحلة الضياع بين الأمكنة المتعددة والمشكّلة لوحدة الأمّة .

إنّ الالتئام الواضح قد شُكّل بين العناوين الفرعية للخطاب وبخاصة عند انضمام بعضها إلى بعضها الآخر؛ لتشكيل الرؤيا الكلية للخطاب، وتركيزها على عناصر لغوية مثل المفارقة، والتّناص، والتعالق الاستعاري، والبعد الإحالي؛ لتجعل من الخطاب حلقات تفضي بعضها إلى بعضها الآخر؛ لتشكل وحدة عضوية واحدة فيما بينها، ونمّى من خلالها خطابا متماسكا، وقدّم هذا الانسجام من تمحور النصوص حول هذه العناصر المطروحة، واستجابة لشبكة العلاقات المتداخلة بينها،فكلّ عنوان يشكل إضاءة على متن نص مرتبط بالعنوان المشكل للخطاب بأكمله، ومن ثمّ فإنّ هذه العنوانات هي حلقات صغيرة في فضاء النّص الأكبر، وقد بدا واضحا أنّ درويش اتكأ مباشرة على النمط الإحالي في تشييد الرؤيا حيث تتداخل الأصوات داخل العنوانات المؤسسة لمتن الخطاب، فقد جاء الخطاب الدرويشي ممزوجا بالهمّ الجماعي الذي لعبت فيه عناصر الإحالة دورا كبيرا، إذ يرى أنّه "يبني وطنا من الكلمات ما دام غير قادر على بناء وطن في الواقع" (1).

وعلى هذا الأساس عاشت (الأنا) و(الآخر)، وكانت في تطوّر مستمر من الفردي إلى الجماعي، ومن الخصوصية إلى الإنسانية، فقد وحّدت المأساة بين عناصر متباعدة في الواقع، غير أنّها متقاربة في المعاناة تؤدي إلى نهاية واحدة، فظلم الأخ، وجور العدو يشهدان على مشهد أخير في نهاية هذه الحياة، وهو النهاية التي وصلت إليها الجماعة معنونة بالذل والقهر، فالصوت ليس فرديا بل تبدو معالم جماعيته من خلال الحراك الجماعي في رحلة البحث عن الذات، لأنّ الإطار ليس عربيا فقط، بل إنّه قد يخرج إلى الرثاء الإنساني أكثر من الرثاء القومي، وإن كان الفعل الإحالي ينهض بدور ضبابية الرؤيا، إلا أنّه معبر عن ضبابية الموقف في كلّ من الأندلس، وفلسطين، والعراق حاضرا، وتجربة يوسف عليه السلام، وامرئ القيس، والهندي المسلوب سالفا.

---

(1) علي (ناصر) ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط1 ، 2001 م، ص97.

ولذلك يمكن أن نعدّ عنوان النّص اختزالا لخطاب متكامل تبدو معالمه من خلال صياغة جدلية الماضي /الحاضر، وهذا ما ذهب إليه علي العلاق حيث حمّل العنوان الكامل "للخطاب" وظيفة الدلالة الكلية للقصائد إذ اعتبر" أنّ غلاف المجموعة جزء من عنوان قصيدة "أحد عشر كوكبا" تاركا لبياض الصفحة الغلاف أن يعمّر الجزء الثاني من العنوان، وبذلك فإنّ الجزء المتبقي هنا يفسح المجال لقصائد الديوان أن تملأ هذا البياض بعناوينها المحتملة، وهكذا لا تحتكر العنوان قصيدة بذاتها، بل يصبح لكلّ قصيدة نصيب ما في العنوان الموغل في البياض والمرونة[1].

إنّ ما حدث في الزمن الغابر من تآمر وضياع الحق الذي نجم عنه ضياع يوسف عليه السلام، وسقوط الأندلس يتكرر اليوم بمشاهد أخرى تتواصل وتتفاعل لإثبات حضورها، وهذه الاختزالية العنوانية تبرز معالمها من خلال أروقة الخطاب حيث المباشرة والغموض، والتصريح والتلميح، لكنّها جميعا تتفق في وحدة رؤيتها، ورسمها لخطوط النور المضيئة للخطاب، فوضوح العلاقة بين الجزئيات المكونة للخطاب سواءً العنوانات، أو بدايات الجمل، أو الإحالات، أو غيرها من العناصر قد تؤسس لعلاقة داعمة لبنية الخطاب كعلاقة انسجامية داخله، وهذا ليس بعيدا عن التصور العام للخطاب وفق سياقه، فكل "وحدة كلامية حقيقية فريدة من حيث الإطار المكاني والزماني حيث إنها قيلت، أو كتبت في مكان محدد، وزمان محدد، وطالما وجد نظام متعارف عليه؛ لتحديد موقع الأشياء مكانيا وزمانيا، فبإمكاننا من حيث المبدأ تحديد الظرف الزماني الحقيقي لأيّ حدث كلامي "[2].

وربما مكّنت هذه المقاربات من الاقتراب من البنية الخطابية لديوان درويش حيث يمكن الولوج إليها من خلال افتراض أنّ " في الخطاب مركز جذب يؤسس منطلقه، وتحوم حوله بقية أجزائه "[3].

وعليه، يمكن افتراض مشهد التآمر والضياع رؤية عامة للخطاب الشعري عند درويش أسس له العنوان الكلي للخطاب، وآزرته العنونات الفرعية التي مكّنت لقيام

(1) العلاق (علي)، السابق، ص112–113 .

(2) براون ويول، السابق، ص62.

(3) خطابي (محمد)، السابق، ص59 .

هذه المقاربة، يضاف إلى ذلك البروز القوي لكثير من الرموز التي تدعم هذه العملية البنية النصية، وكذلك انعكاسات الإحالات المقامية المنسجمة مع السياق المتواصل لبنية الخطاب.

فإذا تصفحنا العنوانات الفرعية للخطاب وجدناها متقاربة من فرضيته سواء ما كان منها ذا علاقة مكشوفة أو متضمنة فيه بعيدا عن الانكشاف الظاهري الذي تقدمه اللغة العادية، إذ يبين بعض منها مباشرة هذا الارتباط من مثل"من أنا بعد ليل الغريبة "، و"أنا واحد من ملوك النهاية"، و "على حجر كنعاني في البحر الميت"، و"فرس للغريب، وجميعها تشير إلى الغربة والنهاية، والتشبث بالأرض بعد مرحلة التآمر التي كان من نتيجتها الضياع، أما العنوانات الأخرى فقد أسست لتجارب سابقة مماثلة تتصل بالخطاب، وتعزّز من تواصليته الملحة، وتدعم الغرض الرئيسي كما في عنواناته"خطبة الهندي الأحمر_ما قبل الأخيرة_ أمام الرجل الأبيض، و" سنختار سوفو كليس"، وهي تجارب قد تضفي إلى انعقاد الرابط الدلالي، وتدعمه حتى في بنية متنها.

أما بقية العنوانات فهي تؤطر لفعل الرؤيا، لكنها تنحو منحى آخر، إذ تصوّر مظهرا، أو نتيجة تتمخض عنهما التجربة كما في عنواناته "كيف أكتب فوق السحاب"،و"لي خلف السماء سماء"، و"كن لجيتارتي وترا أيها الماء"، إذ تنبثّ من خلالها النتائج المشوهة التي تشهد مرحلة الضياع بعد وقوع التآمر الذي يعقبه الزوال.

ففي قصيدة "للحقيقة وجهان والثلج أسود" يعبّر درويش عن مرحلة ضياع الهوية،واختلاط الأمور، وهذه الرؤيا تشكل قاسما مشتركا بين القصة القرآنية، ومشهد الأندلس الأخير من خلال تقديمه للمعنى الضد، واستثماره للاستعارة في شعرية موحية تعدّ علامة فارقة في عنواناته، يضاف إلى ذلك جنوحه نحو المفارقة التصويرية التي تعد إيحاء مهمّا في تشكيل الرؤيا، ورسم الدلالة، إذ يمتد الواقع المؤلم، ويتجسد الظلم المتجرع على مساحة الزمان القديم /الحديث، وعلى امتداد المكان الفردي/ الجماعي.

وقد حاول درويش أن يقدم هذا المعنى المضاد باستغلال عنصر السخرية الذي ينسجم مع النتائج المتمخضة عن مرحلة التفاوض التي غدت مرحلة جدب وعقم، على اعتبار أنّ اللغة حاضنة للمعنى ، ومجسّدة لرؤيا، وليس ذلك من خلال العنوانات فقط، وإنّما من خلال الاستهلال الشعري أيضا، كما يوحي بذلك السطر الأول الذي جاء في افتتاحية القصيدة "للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتنا"،وكذلك فعل التكرير للجملة الشعرية مرة أخرى في بنية النّص، وهو الأمر الهام في بناء الرؤيا وتعميقها، وقد جاءت في الاستهلال محددة أكثر بتحديد المكان"فوق مدينتنا"، إذ يشكل بروز المكان إضاءة أخرى لا يمكن تجاوزها؛ لأنّه محضن لهذه التجربة، وموئل لهذا الصراع الدائر؛ لأنه يدفع نحو الرؤيا الغائبة/ الحاضرة في الخطاب .

وتكشف بقية الأسطر عن دافع مهم لمشروعية انقلاب الحقيقة، وللسواد المطبق على الواقع حيث اليأس، ومشهد النهاية، والتآمر الذي قاد إلى النهاية على الأرض وفي الزمان:

للحقيقةِ وجهان والثلجُ أسود فوقَ مدينتِنَا
لم نعدْ قادرينَ على اليأسِ أكثرَ مِمّا يَئِسْنَا والنهايةُ تمشي إلى
السورِ واثقةً مِنْ خُطَاها
فوقَ هذا البلاطِ المبللِ بالدمعِ واثقةً مِنْ خُطَاها
مَنْ سيُنْزِلُ أعلامَنا نحنُ أم هم ومن
سوف يتلو علينا " معاهدة الصلحِ " يا ملكَ الاحتضار.[1]

فورود مفردات معجمية (كالسلام، ومعاهدة الصلح، والنهاية، واليأس ،والتيه،و بائس، ويائس، والاحتضار)، جميعها توحي بواقع مرير يسيطر على الشاعر، إذ يصل بهذه المفردات إلى أنها واقع لا مناص منه، وهي تدعم المفارقة العنوانية، بل إنها قد تكون النتيجة الحتمية لواقع مشيد ب"السلام" المفضي إلى الضياع " إنّ هذا السلام سيتركنا حفنة من تراب "

إنّ خروجا قسريا، ودموعا تبلّل البلاط من جراء الفتح والفتح المضاد، ونهايــة

(1) درويش(محمود)، السابق، ص19.

تمشي إلى السور واثقة من خطاها، وهي تعابير تعزّز من رؤيا الضياع والتشتت خصوصا في انزياحها الإسنادي الموحي، ومن ثمّ الواقع المناقض للحقائق الأمر الذي قد جعل من اللغة متنفسا يعبث الشاعر بكينونتها، ويقلب حقائقها لتتوافق والإعتام المحيط به، لذاك نرى أنّ التساؤلات المكررة من أهم الموحيات الداعمة لعنونة القصيدة،إذ تكرر الاستفهام ما يقرب من" تسع مرات " في أسطر شعرية لا تتجاوز هذه الأسئلة بالشيء الكثير، وهذه التساؤلات المريبة تحمل في طياتها إيمانا بالنتيجة الحتمية التي وصل إليها الواقع العربي الفلسطيني، وإيحاء بمدى إلحاح هذه العناصر على فكره؛ ليتحرك بها تعبيريا، فهي توجب المفارقة العنوانية، وضياع الأمور واختلاطها، وتعزز من مدى فاعلية الظلم والخيانة التي يتبناها الرمز الموحي لدى درويش " ملك الاحتضار " الذي سيسلّم مفاتيح البلاد كما سلمها الآخرون .

وهكذا ومن خلال هذا الحوار المفتعل داخل القصيدة، وبتآزر العنوان مع متنه تُعزّز صورة"أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"، فالظروف متقاربة،والأدوات مكررة، والوسائل معادة، وإن اختلفت الوجوه، وتعددت الأدوار.

ولنتوقف على نموذج آخر تحت عنوان " فرس للغريب" إلى شاعر عراقي"، إذ يوحي العنوان بمعالم الرسالة المقدمة من حيث إثارته لمجموعة من التوقعات المتوارية التي تبحث عن إطار لها يعزّز من كينونتها داخل الخطاب، فهناك محور جديد تدور حوله الرؤيا الكلية للعنوان، فـ"الفرس والغريب والعراق" مفردات ذات حضور مكثف داخل الخطاب، ودخولها على المحور الفلسطيني الأندلسي يفرض سعة في أفقه، وتحولا جديدا في موضوعه، يضاف إلى ذلك إهداء هذا النّص إلى شاعر عراقي؛ ممّا يدعم فكرة التوحّد في بسط الرؤيا، وبروز علاقة جديدة في الخطاب، تعزّز من الرسالة الأولى، وتفتح آفاقها على رؤى جديدة، وهي خصوصية اعتبار العراق حلقة في فلاة الواقع المأزوم الذي ضجر منه الشاعر، وهذا ما يؤكّده الاستهلال الأول في النّص، إذ إنّ مشهدا جنائزيا حاضرا يعزّز سمفونية الحزن المتواصلة منذ فقد الزمان /المكان في استهلال الديوان"في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا"؛ لذلك نرى الشاعر يلوذ بصنع المشهد الساخر والمفترض أن يقام في رحلته المكانية :

أُعِدُّ، لأَرْثيكَ، عشْرينَ عاماً من الحُبِّ. كُنْتَ
وَحيداً هناكَ تؤثثُ مَنفىً لسَيِّدَةِ الزَّيْزَفونِ، وبَيْتا
لِسَيِّدِنا في أعالي الكَلامِ . تَكَلَّمْ لِنَصْعَدَ أعْلى
وأعْلى... على سُلَّمِ البِئْرِ، ياصاحِبي، أَينَ أنتَ؟
تَقَدَّمْ، لأحْمِلَ عنكَ الكَلامَ ... وأرْثيكَ/(1)

فالمشهد الرثائي يبكي الماضي، ويحاول رتق ما أحدثه الحاضر من تشويه مقيت، ويبرز مشهد التآمر المتوقع من انقلاب الحقائق بحيث تصبح الفرس مطية،والفارس غريبا، ولتصوّر مدى تآزر العنوان " فرس للغريب " مع متن النّص كحلقة أولى، وتآزره مع بنية الديوان الكلية من جهة أخرى نفترض مجموعة من المحاور التي نرصد من خلالها رؤيا الخطاب، وذلك بتوقع مجموعة من الافتراضات تعقيبا على الخطاب العنواني، واستنادا إلى أنّ الخطاب الأدبي يتمركز على المعنى المعجمي لمفردات النّص المتعاقبة، (فالفرس والغريب)مفردتان أسستا لبنائية الخطاب يضاف إليهما مرتكز أطر لهذه العلاقة وهو عنصر المكان (العراق) حسب محاور موضوعية، وعلى اعتبار أنّ"موضوع الخطاب يستخلص عن طريق

جدول رقم(3)

تكرير عناصر الموضوع

العنصر	المفردات/ الجمل
الفرس	خيلنا،الفرس
الخديعة	لا الشرق شرق، ولا الغرب غرب
أرق المستقبل	الصعود، التقدم، العبور، المنفى، التكنولوجيا
الأمل	سأولد منك وتولد مني ، سأخلع عنك أصابع موتاي، القمر
نبض الماضي	التتار ، تاريخنا،أمس قمرتنا الذهبي
العراق	القمر البابلي، النهرين، سومر، الرصافة
الغريب	الغربة، الحصار، النفي، الطرد، السفر،التيه

(1) درويش(محمود)، السابق، ص91.

رصد مجموعة من الجمل التي تخص هذا الموضوع"[1].

إنّ العناصر الموضوعية الواردة في الجدول السابق تمثّل انعكاس النّص على عنوانه، والعلائق بين الخطاب العنواني ومتنه الأكبر، فهي تجسّد مجموعة من الجزئيات التي تشكّل الكلّ الموحد في تمثيل مأساة جديدة تضاف إلى مآسي الأمّة، وهي المأساة العراقية، أمّا اتصالها مع عنوانها الفرعي فيتشكل باعتبار أنّ العنوان إضاءة فعالة في منح النص قيمته، وإيحاء بتشابك واضح بين العنوان، وموضوع الخطاب، فالفرس مطية، والفارس غريب، وهذه إشارة إلى ما صنعته ظروف تاريخية حين استعان الشاعر العربي امرؤ القيس بقيصر الروم؛ ليستعيد ملك أبيه، وهي موظفة لوصف الواقع العربي اليوم، إذ أسقط الشاعر تجربة ماضية على حاضر ملتهب [2].

لذلك نرى الاستدعاء القائم على توظيف صرخة امرىء القيس هي إعادة صدى لصرخة الفلسطيني في العصر الحاضر، فهو يرثي فلسطين كما رثى امرؤ القيس دولة كندة، وقد استحضر رمزية الخيل؛ ليلج من خلالها إلى أفق جديد مختلف، فالخيل التي كانت مصدر عزة للعربي يصول ويجول بهـا، ويعقد الخير بناصيتها قد تحولت دلالتها عند درويش، وشكلت حضورا ضديا في خطابه حيث باتت مطية للآخر، وهي إشارة لمبدأ التآمر والخديعة الذي بنى درويش عليه رؤيته التي تعمّقت عبر محاور الخطاب الحاضر، والضحية العراق" لا الشرق شرق، ولا الغرب غرب"، وهو بذلك ينتقل إلى رثائية الأمّة إذ إنّ حضارة العراق حضارة جمعية "القمر البابلي، النهرين، سومر، الرصافة"، بمعنى أنّها رامزة لفكرة الجمع، ومناقضة لفكرة العزلة، وهي رمز لفكرة الثبات، ومعاكسة لفكرة الزوال، وقد استثمر المبدع إرث الماضي الذي حاول العبور به إلى المستقبل المضطرب مركّزا على الخديعة،

---

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص277.

(2) انظر: علي (ناصر)، السابق، ص143 .

ونكران الذات:

ولا الْغَربُ غَربٌ. تَوَحَّدَ إِخْوَتُنا في غَريزَةِ قابيلَ. لا
تُعاتِبْ أخاكَ، فإنَّ البَنَفسَجَ شاهِدَةُ القبر.../[1]

ومن هنا نرى أنّ الشاعر أبقى نصه حلقة في فضاء النّص الأكبر من خلال تركيزه على ما يوحيه عنوان الخطاب الكلي باستثماره لمجموعة من الرموزالتراثية والتناص القرآني الذي يدعم الرؤيا الكلية للخطاب، ويجعل منه نصا منسجما في موضوعه، ومؤطرا لرؤيا مبدعة؛ ولذلك نرى درويش يوظف القصة القرآنية في هذا النّص بالذات؛ إمعانا في تعميق الرؤيا الكلية للنّص الأكبرإذ يقول:

وَلَنْ يَغْفِرَ المَيِّتونَ لِمَنْ وَقَفوا، مِثْلَنا، حائرين
على حافَّةِ الْبِئْرِ: هَلْ يُوسُفُ السُّومَرِيُّ أَخُونا
أَخُونا الْجَميلُ، لِنَخْطَفَ مِنْهُ كَواكِبَ هذا المساءِ الْجَميل؟
وإن كانَ لا بُدَّ من قَتْلِه، فَلْيَكُنْ قَيْصَرٌ
هُوَ الشَّمْسُ فَوْقَ العِراقِ الْقَتيل! [2]

يصنع درويش من النّص الديني في القصة القرآنية بؤرة؛ لعقد حوار خاص مع النّص الكلي للديوان، إذ يعدّ هذه النصوص محورا موازيا يملأ البياض المتروك تحت عنونة الديوان الكلية؛ لأنّه قد اتكأ على مثل هذه التقنية، فالبياض المتروك"ليس فعلا بريئا، أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النّص من الخارج بقدر ما هو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النّص وحياته" [3]، وعليه يعد هذا النص بعنونته اختزالا لفعل الرؤيا المفترضة، فما صنعه درويش اختزال لطبيعة الصراع، فهناك تاريخ يحاسب، وأعمال لن تغفر حتى للمترددين الذين كانوا

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص95.

(2) نفسه، ص 99.

(3) ابن حميد (رضا)، السابق، ص100 .

سببا في صنع المأساة، وما زال مشهد التآمر، وظلم ذوي القربى هو المستوحى في هذا المشهد، وهو ما يعزّز رؤيا اعتبار هذا الديوان بنية موضوعية واحدة.

وإذا كانت العنوانات تصور واقع الزمان والمكان فإنّ الإحالات المقامية كفيلة في كثير من المواقع في تحديد المرسل والمتلقي على حدّ سواء، وهو الأمر الذي يعزز من دعم التوجه المفترض داخل بنية الخطاب، إذ إنّ هناك صراعا يدور بين فئتين والخطاب يتفاعل بضمائر الجمع المتوالية، وهذا يعزز من رؤيا أنّ هذه الإحالات تتعدد فيها الأدوار، وتتمركز حول جزئية الصراع الدائر بين الطرفين، وهي تخلق سياقات متعددة تضيف وتكمّل، وتحدد الرؤيا كلا حسب موضعه؛ لتعزيز الصورة الكلية للخطاب؛ ممّا يدعم فكرة أنّ الخطاب ذو بنية واحدة في جزئياته للتفاعل الجاري على الأرض؛ ليكون داخل القصيدة، إذ" ليس المتكلمون ولا السامعون ولا الأشياء المشار إليها مساحات عديمة الخاصيات والألوان[1]؛ لأنّها تصلح أن تكون إشارات تواصلية تعزز في الخطاب مغزى ما، أو تحدد غرضا مقصودا؛ لذلك لا بد من ربط كثير من الإحالات في ذات المبدع، أو ذات من يمثله مع مراعاة الذوات الخارجة عنه، والمؤطرة للرؤيا، "فمحتوى النّصوص يخزّن في الذاكرة في شكل قضايا "[2].

ولنتوقف مع هذه الأسطر الشعرية من قصيدة " على حجر كنعاني في البحر الميت" التي يعبر فيها المبدع إلى عالم الثبات وسط هذا التناقض المرعب، إذ يقول:

... خُذْ منَّا دُرُوسَ البَيْتِ. ضَعْ
حَجَراً من الآجُرِّ، وارْفَعْ فَوقَهُ بُرْجَ الْحَمامِ
لِتَكونَ منّا إن أَرَدْتَ، وجارَ حِنْطَتِنا. وَخُذْ
منَّا نُجومَ الأَبْجَدِيَّةِ، يَا غَريب
واكْتُبْ رِسالاتِ السَّماءِ مَعي إلى
خَوْفِ الشُّعوبِ من الطَّبيعَةِ والشُّعوبِ،

(1) براون ويول، السابق، ص70 .
(2) نفسه، ص 33.

وَاتْرُكْ أريحا تَحْتَ نَخْلَتِها، ولا تَسْرِقْ مَنامي
وَحَليبَ إمْرَأَتي، وقُوتَ النَّمْلِ في جُرْحِ الرُّخامِ!
أأَتَيْتَ... ثُمَّ قَتَلْتَ... ثُمَّ وَرِثْتَ، كَي
يَزْدادَ هذا البَحْرُ مِلْحا؟ (1)

تومىء لغة الإحالة بتمثيل أدوار فعالة تخدم بنية الخطاب الكلية؛ لأنّها " أفضل الأمثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلون للإحالة على كيانات معطاة "(2)، فالضمائر في الكلمات" ضع، ارفع ، حنطتنا"تجسد حالة من الصراع المستوحى لعالم الخطاب، إذ تحفل الأسطر الشعرية بالإحالات التي تمثل أصوات الجماعة، فهي تعود إلى ذوات آخرين متصليين بجذور الشاعر التاريخية، وانتماءاته إلى أمّة لها سالف عهد، لدرجة التمازج الموحي بين هذه الذوات "أنا / الآخر"، وهذا الحضور كفيل بخلق السياق المناسب لدى المبدع على اعتبار أنّ الصراع أممي، والقضية خارج إطار البعد الفردي، فالأسطر الشعرية مأخوذة من خطاب يجسد حالة الثبات أمام القتل الذي مارسه الآخر " الغريب " أأتيت... ثم قتلت ...ثم ورثت "، وهذه أفعال كفيلة بتحديد الصراع الدائر في مستوى الواقع؛ لذلك نلحظ مرحلة إثبات الذات من خلال التاريخ الجمعي، والميراث التاريخي أمام القتل والاجتثاث الحاصل من الغريب:

الأَنْبِياءُ جَميعُهُمْ أَهْلي، ولكِنَّ السَّماءَ بَعيدَةٌ
عَنْ أَرْضِها، وَأنا بَعيدٌ عن كَلامي...
لاَ ريحَ تَرْفَعُني إلى أعلى مِن الماضي هُنا
لا ريحَ تَرْفَعُ مَوْجَةً عن مِلْحِ هذا البَحْرِ، لا
رَاياتِ للمَوْتى لكي يَسْتَسْلِموا فيها، ولا (3)

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص57-58 .

(2) براون ويول، السابق، ص256.

(3) درويش (محمود)، السابق، ص56.

إذن هي رحلة الذات داخل صراع الزمن المتنامي، ومحاولة البحث عن دور معزز لدور الماضي وسط محاولات الإخفاق الواقعي المفروض على مساحات المكان، ومن هنا نجد محاولة إثبات الذات هي مرحلة انبعاث موازية لحجم التحدي، على الرغم من أنّ الدور المقابل أكبر من هذا الدور؛ لذلك نرى انتشار الضبابية في كل مكان محيط :

...لاَ بابَ يُغْلِقَهُ عَليَّ الْبَحْرُ. لا
مِرْآةَ أَكْسِرُها لِتَنْتَشِرَ الطَّرِيقُ رُؤىً... أَمامي
والأَنْبِياءُ جَمِيعُهُمْ أَهْلي، ولكنَّ السَّماءَ بَعيدَةُ
عن أَرْضِها، وأَنَا بَعيدٌ عَنْ كَلامي... (1)

أمّا استحضار الرموز فقد كان داعما لموضوع الخطاب وبنيته الكلية، إذ استمد بعضها من الحقل الديني، وبعضها الآخر من التاريخ، وجميعها ذات اتصال مع القضية المحورية التي يدور حولها الخطاب، وقد خدمت هذه الرموز انسجامه وفق دلالاتها الرمزية المتصلة بالقضية المحورية؛ ذاك أنها قدّمت مدلولاتها وفق السياق الخاص للخطاب .

فقد قدّم الخطاب صورا لفقد الذات، والهم العربي المشترك الذي كان بفعل الذوات المسؤولة عن مرحلة كهذه باعتبار الشعور بعقدة الذنب، كما في قوله في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "لي خلف السماء سماء " إذ يقول:

.... أنا آدَمُ الْجَنَّتَيْنِ، فَقَدْتُهُما مَرَّتَيْنْ
فَاطْرُدوني على مَهَلٍ ،
وَاقْتُلوني على مَهَلٍ ،
تَحْتَ زَيْتونَتي ،
مَعَ لوركا...(2)

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص62.

(2) نفسه، ص14.

إذ يحفل هذا الجزء برمز ديني متمثل بسيدنا آدم عليه السلام، وما تمثله تجربته في الجنّة من مثول حاضر في عقلية المتلقي ، فالرمز ذو الدلالة الإيحائيـة وظّـف للتعبير عن مرحلة الخروج من الزمان /المكان، وخدم الغرض الأساسي للخطـاب؛ لأنّه يرتبط مع فعل الفقد المؤطرله عبر عنوان الخطاب الكلي بمعنـى أنّ هـذا دال شعري على شكل من أشكال الرؤيا المشكلة لمجمل الخطاب، ففعل الفقد الذي مثّلـه الرمز يضفي إلى عقدة الشعور بالذنب التي يستلهمها الشاعر، ويوجه خطابه وفقـا لها، والمتمثلة بذاته وذوات الآخرين، وقد جمع بين تجربتي فلسطين والأندلس وعبر عن مدى الحزن البالغ من فقد المكانين محاولا أن يتمثل معزوفة الحزن بشأنهما منذ البداية بفعل الجزاء "فاطردوني على مهل، و"اقتلوني على مهل"؛ لأنّ الجـزاء مـن جنس العمل، حتى إنّ الشكل الطباعي جاء مؤكدا على واقـع الانتفـاء، وتحولـت الأسطر الشعرية إلى صورة تؤكد فعل الرؤيا بالزوال والانتهاء مع تآزر تـام مـع البياض المعزز لهذه النهاية، ولم يقف درويش في خطابه عند مثل هـذه الرمـوز بالذات بل إنّ الملاحظ هو جنوحه إلى الاتكاء بشكل كبير على تكثيف هذه الرمـوز واحتشادها، وجعلها جواز سفر يعبر من خلاله إلى عالم المتلقي؛ لتشكيل بطاقة هوية لخطابه، وهي ذات صلة وثيقة بفرضية الخطاب كتوظيف شخصـية آخـر ملـوك الأندلس، والشاعر المظلوم امرىءالقيس، ويوسف عليه السلام، وقابيـل، وإرم ذات العماد المدينة السامية القديمة، ولنتوقف عند نموذج آخر من قصيدة تحت عنـوان " فرس للغريب إلى شاعر عراقي "

على صورَتي خَنْجَري. وعلى خَنْجري صورَتي. كلَّما
بَعُدْنا عَنِ النَّهْرِ مرَّ الْمَغوليُّ، يا صاحِبي، بَيْنَنا
كَأَنَّ القَصائِدَ غَيْمُ الأساطيرِ. لا الشَّرْقُ شَرْقٌ
ولا الْغَربُ غَرْبٌ. تَوَحَّدَ إخْوَتُنا في غَريزَةِ قابيلَ. لا
تُعاتِبْ أخاكَ، فإنَّ الْبَنَفْسَجَ شاهِدَةُ القَبرِ.../ (1)

تمثل الأسطر الشعريـة جزءا من خطاب يمثل إشكالية صـراع الذات مـع

(1) درويش (محمود)، السابق، ص95.

الآخر، وهو حافل بالرموز الموحية بمجموعة من المقاصد والرؤى، إذ تمكّن للمتلقي من النفوذ الى رؤيا القصيدة، ولكنها قد تخلق تشتتا وانقطاعا في ظل عدم معرفتنا لغرض الخطاب.

إذن هناك عمليات تكاملية تؤسس لبنائية الخطاب، وتتمثل بعملية من التوقعات والاقتراحات حول عنصر موضوع الخطاب، وبنيته الكلية ؛ لبيان مدى الانسجام داخل متنه وهذا ما يبدو في هذا المقطع ، إذ يمكننا أن نفهم رمزية "قابيل " ليس بوصفها رمزية عامة وإنما باعتبارها تمهيدا خاصا لرؤيتين تتمثل إحداهما بغريزة القتل والاخفاء بحد ذاتها والأخرى بخصوصية من يقوم بها فقد يكون مقبولا أن لا تستهجنها من عدو لكنك ستستهجنها وتضج بها لخصوصيتها الثانية أي كونها متحققة من أخ قريب، وهذا ما دعا درويش يبرز هذا الرمز مقترنا مع كلمة (أخوتنا)، وهي الأخوة المفترضة بمعنى أنّ هذا الرمز يمثل روح التآمر القاتلة التي ألحقها الأخ بأخيه مـــع عجزه عن تورية هذا الفعل وهو مشهد يصاغ في الواقع الحاضر حيث لبس العرب قناع قابيل.

وقد استدعى الشاعر هذا الرمز تدعيما لرؤياه، وتواصلا مع الغرض الذي استقدم من أجله "أحدعشر كوكبا" فـــي مساحات الزمـــن الحاضر، ليكـــون البنفسج هو شاهد القبر، فللقتل مزيّة مستوحاة، وللدماء رائحة خاصة، وكل ذلك في عالم الخطاب الدرويشي المؤسس على فعل المفارقة التصويرية.

ويبقى أن نشير إلى أنّ درويش حاول أن يبني عنوانه الكلي على عنصر الأمل / الحلم الذي يبدو من خلال مشهد القصة القرآنية، وهي إحدى الإثراءات الهامة للعنصر التناصي الذي استغله، وهو مواز لمشهد التآمر والتيه والضياع الذي رسمه في كثير من مواضع هذا الديوان، وهو ما يثبته أيضا من خلال هذا النّص حيث يمكن أن يكون هذا الأمر إحدى الإشارات الدالة على اتكاء النّص بأكمله على التناص الديني/ التاريخي، فقصة سيدنا يوسف عليه السلام، ومشهد ظلمه لم يخل منها عنصر الأمل، والإيمان بحتمية الانتصار، بل كانت إيحاء هاما يؤطر رؤياها، وستتوقف الدراسة هنا عند نموذج دال في هذا النّص، إذ يقول :

...في داخِلي خارِجي. لا تُصَدِّقْ دُخانَ الشِّتاءِ كثيراً
فعمّا قليلٍ سَيَخْرُجُ إبْريلُ مِن نَوْمِنا. خارِجي داخِلي
فلا تَكْتَرِثْ بِالتَّماثيلِ... سَوفَ تُطَرِّزُ بِنتٌ عِراقِيَّةٌ ثَوْبَها
بِأوَّلِ زَهْرَةِ لَوْزٍ، وتَكْتُبُ أوَّلَ حَرْفٍ من اسْمِك
على طَرَفِ السَّهْمِ فَوْقَ اسْمِها...
في مَهَبِّ الْعِراقِ(1)

إنّ استحضار عنصر الأمل، وبناء الرؤيا وفقا له يوحي بمدى أهمية اختيار درويش لمثل هذه الأسطر الشعرية بعد مكوث مطوّل مع مشهد القضية العراقية الذي يمثل مشهد الزوال الذي سخر منه، واستدعى مكنوناته؛ ليستلهم الأمل الذي قد يكون إحدى إيحاءات التناص القرآني والتراثي في الخطاب، وعليه، فإنّه " بإمكاننا توجيه النّص إلى مقاصد محتملة ربما يكون أرجحها أن الشاعر يقصد بالشتاء ودخانه تلك القوى الظلامية التي عمدت إلى تدمير العـــراق، وصبت فوقـــه دخـــان زمانها،وعندها يكون إبريل زمن الخلاص الذي سيأتي مهما مكث الشتاء "(2).

إنّنا أمام عناصر مكثفة تتمحور حول الموضوع الأساسي في الديوان، فهناك ظلم وجور وتآمر وعمالة، يقابله خطاب يؤطّر ببزوغ فجر جديد " فلا تكترث بالتماثيل"، فإذا كان الشتاء هو القوى الظلامية فإنّ التماثيل هي ليست بعيدة من هذه الدلالة، وأظنّها لا تخرج عن إطار"أحد عشر كوكبا"، لكنها ماثلة في المشهد العراقي الذي هو حلقة في دائرة كبيرة يريدها درويش، وهو المشهد الذي ينتهي بحياة أمل وخلاص لتطرّز بنت عراقية ثوبها بأول زهرة لوز، وهذا التفاؤل ينسجم والرؤيا العامة للنص الأكبر التي طُرحت في أكثر من موضع، وتصلح هذه الأسطر الشعرية أن تكون خاتمة لرحلة مليئة باليأس في حوار الذات والآخر؛ طلبا للأمن، وشوقا للتخلص من لجاجة النفس واضطرابها "في داخلي /خارجي" .

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص100.
(2) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، السابق، ص160 0

إذن قدّم التناص علاقة أكبر مما يتصور المتلقي؛ لأنّ المعنى قد فهم من اتجاهين ظاهر اللفظ وهو مايسمى بلغة بارت (الدلالة الصريحة) ، والإشارات الأخرى المفظية للدلالة، أي (معنى المعنى) بلغة الجرجاني،أو (الدلالة الضمنية) بلغة بارت[1]، وهو مبني على توقع الإنتاجية لدى المتلقي باعتبار أنّ التناص المبني على استعمال نصوص من جنس الموضوع يهدف إلى شيئين"الانبناء والاحتفاظ بنسبة مهما كانت ضئيلة من التواصل مع القارىء "[2]، وإذا أدركنا أنّ الاتصال هو أحد عناصر النصية فإنّه يشكل مدخلا من مدخلات انسجام الخطاب، وهو خاص بالسياق والاشتراك في المضامين الثقافية عند المتلقي، فإذا كان التناص قد صنع بلغة الدال، فإنّ الجغرافية المكانية المرتكزة على التناص قد تعزّز التوجه ذاته، ليكون لها حظ وافر في تشييد الرؤيا داخل النّص، ولنتأمل هذه الأسطر الشعرية التي يقول فيها :

...لِي قَمَرٌ في الرَّصافَةِ. لي سَمَكٌ في الْفُراتِ ودِجْلَةْ
ولي قارِىءٌ في الْجَنُوبِ. ولي حَجَرُ الشَّمْسِ في نَيْنَوى
ونَيْروزُ لِي في ضَفائِرِ كُرْدِيَّةٍ في شَمالِ الشَّجَنْ
ولي وَرْدَةٌ في حَدائِقِ بابِلَ. لي شاعِرٌ في بُوَيْب
ولي جُثَّتي تَحْتَ شَمْسِ الْعِراق[3]

إنّها لحظات من التمازج المرعب داخل أروقة النفس المطربة، إذ يرى الشاعر واقعه من خلال مرآة ماضيه بإبداعية تناصية تحاكي المكان على اعتبار أنّه عامل من عوامل الثبات أمام حركة الاجتثاث، وهذه الأمكنة ذات جذور تاريخية شهدت انبثاق أمجاد سالفة، ولا شك أنّ حضورها إثبات (للأنا /الجمع) أمام حجم التحديات المحدقة، بل إنّها تشكل بصيصا من الأمل المرتجى الذي يبدو من خلال المفردات المعجمية الناهضة بمثل هذه الرؤيا(القمر ،الشمس ،النيروز ، الورد)، إذن يتحـــول المكان إلى دال يضبط علاقة (الأنا) بالحاضر، وموقفه الفكري منه.

---

(1) الجزائري (محمد)، تخصيب النّص، مطابع الدستور التجارية، ص135.

(2) خطابي (محمد)، السابق، ص316.

(3) درويش (محمود)، السابق، ص95.

2،3،3 التكرير:

يمثل التكرير فعلا مهما في بناء النص، وخلق انسجامه ، إذ يقوم الترابط النصي على معايير مثل تكرير الكلمة نفسها في بداية الجمل المتتالية والمجموعة الافتراضية المسبقة التي تمارس وظيفتها في داخل النص نفسه بمعزل عن أي تنوع مقامي " [1] .

ففي قصيدته " في المساء الأخير على هذه الأرض " يبدو بناء العنوان قائما على فرضية الخروج من الزمان/المكان، وهذا ما يؤسس له فعل التكرير الذي يدور عليه معنى هام من رؤيا القصيدة، وقد شكل هذا الأسلوب جزءا مهما في تشكيل انسجام النّص، فـ"المساء الأخير" الذي يحمل معنى الرحيل، ويمثل مدى ضجة الشاعر من زمنه يسيطر على رؤيا القصيدة، ويوجه مقاصدها، فهي اللحظات التي ينتهي معها كلّ شيء لتبدأ رحلة الضياع من جديد؛ لذلك يأتي ذكر الزمن المرفوض في أكثر من جزء في القصيدة فضلا عن تعاضدها مع كلمة(الأخير) ، ومثل هـذا البناء كفيل بتشييد رؤيا الخطاب الكلي للديوان، إذ إنّ (الأحد عشر كوكبا) تمثل شهادة على عصر الأندلس الأخير، وهو ما يجعل من هذا العنوان نقطة التقاء بين العنوان الفرعي للقصيدة مع عنوان الخطاب بأكمله من خلال حضور عنصري الزمان/ المكان، وبما يوحيان به من معان، ولنتأمل ورود مشتقات هذا الزمان في أبياته من خلال الجدول التالي :

رقم الجدول (4)

تكرير الزمن

السطر الشعري	العنصر الزمني
في المساء الأخيرعلى هذه الأرض	المساء،الأخير
ولا نجد الوقت كي ننتهي	الوقت
وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا	زمان، الزمان
فالليل نحن إذا انتصف الليل	الليل،الليل

(1) سيرفوني (جان)، الملفوظية، ترجمة قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب ، 1998م، ص20.

يتنامى الحضور الزماني ومشتقاته ليرد أكثر من (إحدى عشرة) مرة في مساحة قليلة من السواد، وليتقاسم الجزء الآخر معه عنصر المكان حيث ورد أكثر من (عشر مرات) ، وقد شكلا رؤيا مهمة لفهم النّص وانسجام الخطاب عبر استخدام آلية التكرير التي تعاضدت مع عنوان القصيدة لبناء الخطاب، وتشكيل الرؤيا وخاصة في التركيز على عنصري الزمان /المكان، حيث شكّل حضورهما في عنوان القصيدة وفي متن النص تعالقا واضحا؛ لأنّ هذين العنصرين يوجهان الرؤيا، ويشهدان على مدى الضياع الذي انتهى بنتيجته إلى ضياع الزمان بالذهاب، وتحول المكان إلى هباء:

فَادْخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تَماماً، وَعَمّا قَليلٍ سَنَبْحَثُ عَمّا
كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبِلادِ الْبَعيدَة
وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنا في النِّهايَةِ هَلْ كانَتِ الأَنْدَلُسْ
ههُنا أَمْ هناكَ؟ على الأَرْضِ ... أَمْ في الْقَصيدَة ؟[1]

وهكذا فإنّ رحلة الخروج من الأرض هي رحلة خروج من الزمان الذي بدا يشكل أسطورة للحزن عند درويش، لذلك نرى الدعوة صريحة للفاتحين الجدد كي يدخلوا هذا المكان الذي بدا حضوره جليا من خلال توظيف التكرير الذي يبني حضوره في مستوى الفكر والقصيدة؛ لما يشكل ذكره في نفسه من اضطراب وقلق؛ لذلك كانت الإجابة بهذا السؤال الذي يكرر أطروحة المكان المؤطّر لموضوع الخطاب مع قلق الزمان واضطرابه.

إنّ التكرير يتآزر مع عنوان النّص حيث يقرأ العنوان النصي للقصيدة بفرعيه " في المساء الأخير على هذه الأرض"، فالشق الأول يتضمن عنصر الزمان الموحي حيث الانتقال من النّهار إلى المساء الأخير، والشق الآخر يوحي برمزية الأرض "على هذه الأرض "، وبين الشقين تعاد صياغة الأحداث داخل بنية القصيدة باستخدام التكرير؛ لأنّ الخطاب يفهم من معجمه، وهو قائم على اعتبار انتقاء الكلمات

(1) درويش (محمود)، السابق، ص10 .

المعجمية وإعادتها، وهذه الكلمات" هي مفاتيح النـــص، أو محاوره التي يدور عليها"[1] ؛ لذلك نلحظ هذا الحضور المكثف للعناصر المؤطّرة للرؤيا ، والمشكلة لفحوى الخطاب، وهو حضور متعاقب في مواطن كثيرة من الخطاب، ولم يقتصر على هذا النّص؛ ممّا يجعل من التكرير داخل بنية الخطاب آلية انسجام تدعم باتجاه التشييد النصي، وخاصة في خدمة تكثيف الخطاب الذي يعد أمرا هاما في صياغة الفهم لدى المتلقي.

4.3 المعرفة الخلفية

يقرأ النّص الأدبي في ضوء معرفتنا الخلفية لعالمه كآلية من آليات انسجام الخطاب إذ تشكل أرضية هامة للدخول من خلالها إلى عالم القصيدة؛ لتشكيل الخطاب وانتاجه، وذلك بالاعتماد على ثقافة المتلقي، وأدواته المعرفية، وما لديه من قدرة على التصور الذهني للأشياء [2].

وقد يتخذ النّص أبعادا أخرى بمعرفتنا لعالمه، وإنتاجية ثرية جديدة له، وبنائية وفق آليات محدّدة، ولا يكون ذلك إلا على أسس علمية ثابتة وموضوعية متزنة، ومن هنا عدّ محمد مفتاح أنّ " أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النّص من قبل المتلقي أيضا، وبرهنة على صحة هذه المسلّمة[3]، إذ لا مفر من توظيف المعرفة؛ لفتح مغاليق النّص، وفكّ شفراته، وليس من شك في أنّ في مقدمتها معرفتنا لظرفية النص المحيطة؛ لأنّ" النّص يخلق سياقه الخاص به"[4]؛ ولفاعليتها في الكشف عن بنيته الدلالية، فضلا عن جوانب الجمال الناقلة لهذه البنى.

وكثيرا ما يتكىء المتلقي على التاريخ والتراث، وما رصدته ذاكرته من تجارب سابقة؛ ليعيد تشكيلها وفق النّص الذي يواجهه في محاولة للربط بين عوالمه الخاصة، وللنفوذ إليه دون تردد أو خوف،"فالمعرفة الخلفية تسهم بشكل فعـــال فـــي

(1) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص58.

(2) الرواشدة (سامح)، ثنائية الاتساق والانسجام،السابق، ص 525 .

(3) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري، السابق، ص123 .

(4) نفسه، ص68.

تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ، وبين النّص، وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل"[1]، وعلى هذا الأساس يمكن استثمار كثير من المعطيات على أنها مدخلات ضرورية للولوج إلى عالم الخطاب كالرمز والأسطورة؛ لأننا قد نفهم النصوص في ظل معرفتنا التاريخية المسبقة بالرغم من اختلاف الصور التي تقدم بها هذه المدخلات، وهي تعود لمهارة المبدع وقدرته على خلقها داخل خطابه الشعري؛ لتقديم رؤياه ولفعل المتلقي ودوره الفعال في قراءتها في سياقهـا؛ ذاك أنّ البنية الدلاليـة شيء ينجزه القارئ بعملية فرز مـن خلال دلالات الإيحـاء الـواردة فـي كلمـات النّص، وعباراته بحثا عن النماذج "[2] .

غير أنّ الأمر الشائك الذي قد يدخل المتلقي في لحظات من الغموض، أو التعمية، هو الإنحراف بمدلول الرمز، أو الأسطورة عن واقعها؛ للفت الانتباه إلى مقاصد يريدها المبدع، ولا يتحصل عليها المتلقي بسهولة ويسر، وقد لا تقتصر المعرفة على مثل هذه الفرضيات، فقد تتعداها إلى معرفتنا لعوالم الأشياء من حولنا التي يمكن بالدخول إلى حقيقتها أن نصل إلى كثير من المقاصد والرؤى كمعرفتنا بالزمان والمكان، والموروث المعرفي للبشر، والمشاهدات الآنية التي قد توجه مقاصد الخطاب عن طريق التداعي الحر.

وقد تمّ وضع مجموعة من النظريات التي تشكل مدخلا مهما لفهم النصوص وتشكل آليات مهمة تتحكم في إنتاج الخطاب وفهمه على النحو المقصود من قبل مؤول الخطاب، ومنها :

أولا : نظرية الأطر : وقد وضعها (مينسكي)، ويذهب فيها إلى أنّ معرفتنا مختزنـة في الذاكرة في شكل بنيات معطاة مخصصة للبيانات حيث نعيد من خلالها تصوراتنا للأشياء، فهي تمثل إطارات معرفية يمكن استثمارها في مواقف متشـابهة، ويمتـاز الإطار المعرفي بكونه تصويرا ثابتا لمعلوماتنا عن العالم[3]، لذلك نرى أنـّه"بتنوع

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص326.

(2) شولز (روبرت)، السابق، ص92.

(3) انظر: براون ويول، السابق، ص285-286.

المقول، فإنّ البداية وما تثيره من انتظار ناتج عن التجارب السابقة تعطي لكل نوع مجاله الخاص به، فلغرض الغزل مثلا إطاره وهو وصف الحبيبة"(1) .

ثانيا: نظرية المدونات: وقد وضعت للتعامل مع متواليات الأحداث، وطبقت بعد ذلك على النّصوص حيث تتمثل بوجود علاقة تبعية بين المفاهيم يشكلها المتلقي، وقد أغنى (رايسبيك وشانك) هذا التحليل المفهومي بإضافة عنصر آخر إليــه وهــو"أنّ النّاس يقومون بتحليل النصوص بناء على توقعاتهم" (2)، بمعنى أنّ "التداعي يقوم بدور كبير في عملية فهم الخطاب وإنتاجه فقد يكمّل المتلقي ما لم يصرّح به الخطاب، وقد يكفيه المرسل مؤونة إعمال الذهن، وكلّ منهما محكوم في تأويله وإنتاجه بمعرفته السابقة "(3).

ثالثا: المخططات الذهنية (السيناريوهات): وقد استخدمت في وصف المجال الممتد للمرجع المستعمل في تأويل نص ما، وذلك لأنّ المرء يمكن أن يفكر في المقامات والوضعيات كعناصر مشكلة للسيناريو والتأويل الكامن خلف نص ما، وتعتمد عملية الفهم القائمة على المخطط الذهني على درجة النجاعة التي يحققها صاحب النّص في تنشيط المخططات الذهنية المناسبة، ونستطيع أن ننظر إلى معرفتنا بالظروف المحيطة والمواقف على أنها تمثل المخطط الذهني الذي يكمن وراء تأويلنا للنص(4).

إنّ هذه النظريات تقدّم زادا على طريق " معرفتنا للعالم " الذي تشكل معرفته نواة مهمة للولوج إلى مقاصد الشاعر وعالمه الفكري، وبالتالي انسجام خطابه، ورتق ما أحدثه الاختلال اللساني في بنية النصوص الشعرية؛ لتبدو كأنها خطاب واحد يستشرف آفاق وجوده.

ولعلّ العبور إلى نصوص الديوان، ومحاولة الوقوف عليها خطوة مهمة؛ لتشكيل بنيته كخطاب على أساس مبدأ المعرفة الخلفية لتحقيق انسجام الخطاب، إذ يقرأ هذا النّص وفق دوال توجهنا في تحديد هويته، والوقوف مع عالمه على اعتبار أنّه يمثل

---

(1) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، السابق، ص 123

(2) انظر: خطابي (محمد) السابق، ص 65.

(3) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص124 .

(4) براون ويول، السابق، ص293.

شريحة رئيسة من بناء معماري لنص القصيدة الذي يتآزر مع بقية نصوص الديوان؛ لتشكيل النّص الأكبر في هذا الخطاب الشعري الذي اتخذ من ملء الفجوات والثغرات وسيلة ليعبر من خلالها إلى متلقيه دون عزله من منظومته الفكرية والاجتماعية، إذ إنّ هذه المعرفة "التي نملكها كمستعملين للغة تتعلق بالتفاعل الاجتماعي بواسطة اللغة ليست إلا جزءا من معرفتنا الاجتماعية الثقافية "[1]وهذه المعرفة تدعم معرفتنا للعالم، وتسهم في فهمنا للخطاب، بل فهمنا لتجربتنا في الحياة.

وإذا كانت الرؤيا العامة للديوان تتمركز حول جلد الذات العربية، ووسمها بالانخراط في رحلة الضياع، وتشكيلها لانحطاطية الأمّة، فإنّ هذا المشهد لم يغب عن لغة الخطاب بل بقي متفاعلا معها، حيث عبر الشاعر من خلال بوابة التاريخ الذي يجسد الرؤيا ويمثلها، ويمنح القارىء فرصة التأويل من خلال معرفة مشتركة بينه وبين المبدع، وسياق النّص، وقد استغل التاريخ بتنوع أزمانه؛ لتشكيل لوحات تجسد عوالم فكرية خاصة، ثم جمع هذه اللوحات؛ لمنح النّص الأكبر قيمته؛ ممّا يدعو إلى القول : إنّ درويش وعبر ريشته الفنية استطاع أن يخرج تحفة فنية ليس في شكلها فقط، وإنّما في رؤيتها ومقصدها، وكانت إحدى وسائله الناجحة في ذلك اتكاءه على التاريخ والتراث لبناء خطابه، فالقصيدة تمثل أبعادا كثيرة في طبيعة الصراع الذي تشعّب وفق رؤية درويش حيث تضمن النّص (عشرين شريحة) رثى خلالها الواقع العربي بأكمله، وبين أسباب الضياع مستغلا عنصر التراث بإشارات مرتبطة بالقصص القرآني، وأخرى بعالم التاريخ، وثالثة بعوالم حياتية، ومنها قصة يوسف عليه السلام، وقصة امرئ القيس مع قيصر، وغيرها من الموروثات القديمة ذات الصلات المخزّنة في الذاكرة العربية.

ففي الشريحة الثانية من قصيدته " فرس للغريب " التي أهداها إلى شاعر عراقي يوظّف المبدع مجموعة رمزية قد تقدم للمتلقي زادا وفيرا في محاولته لتأويل الخطاب على اعتبار أنّ"الأنساق الذهنية بمثابة الخلفية المعرفية المنظمة التي تقودنا إلى أن نتوقع أو نتنبأ بمظاهر معينة في تأويلنا للخطاب"[2]، وهي ذات صلة مشتركة

(1) خطابي (محمد)، السابق، ص311.

(2) براون ويول، السابق، ص296.

بين عالم المبدع والمتلقي؛ لأنها تشكل إطارا معرفيا كما يقول (منسكي)"إننّا عندما نواجه موقفا جديدا، فإننا نختار من ذاكرتنا بنية تسمّى إطارا معرفيا"[1] الأمر الذي يشكل المدخل الأقوى؛ لفهم الخطاب وتأويله، يقول درويش في هذه الأسطر:

... لو كانَ جِسْراً عَبَرْناهُ. لكنَّه الدّارُ والهاويَة
وللقَمَرِ البابِلِيِّ على شَجَرِ اللَّيلِ مَمْلَكَةٌ لَمْ تَعُدْ
لَنا، مُنْذُ عادَ التَّتارُ على خَيْلِنا. والتَّتارُ الجُدُدْ
يَجُرُّونَ أسْماءَنا خَلْفَهُم في شِعابِ الجِبالِ، ويَنْسَوْنَنا
ويَنْسَوْنَ فينا نَخيلاً ونَهْرَيْنِ: يَنْسَوْنَ فينا العِراقْ [2]

يفهم الخطاب بوجود رموز ك"التتار، والقمر البابلي، والخيل" ، فهو خطاب مثقل بالرموز التي أضفت أبعادا يمكن أن تنهض بفعل الإيحاء، فالتتار يفعلون أفعالا تناقض الفعل الإنساني، بمعنى أنّ دلالتهم الرمزية لم تختلف عن معرفتنا الخلفية لممارساتهم، فهم محتلون وسالبون للأرض، وفعلهم الدامي يشكل إحدى موروثات العربي المشكلة لهويته، فهم قد"عادوا"، بمعنى أنّ وجودهم الأول حاضر في الذاكرة العربية، وموح بالدمار والخراب، ومهدّد للأمن الاجتماعي لذلك ينحو النص إلى الإبقاء على حضور الدلالة السابقة من خلال استجماع بعض جرائمهم الحاضرة على اعتبار أنّ الفعل الإجرامي هو القاسم المشترك بين التتار القدامى، والتتار الجدد، فهم"يجرون أسماءنا"، و"ينسون فينا نخيلا ونهرين"؛ لذلك نرى أنّ البعد الإحالي يدعم فكرة التراث الجمعي المشكّل لثقافة الأمة.

وتمثل هذه الدوال زادا معرفيا يشكل شفرات للولوج إلى عالم الخطـاب، وبنـاء الانسجام، إذ يوحي العنوان بمفارقات مصنوعة من خلال الاختلال البنائي المشـكل على قاعدة الإيحاء الرمزي، فـالفرس التـي هـي وسـيلة مهمّـة مـن وسـائل الخير،وظاهرة وجود العربي، ومناط حركته مقرونة باسم"الغريب"،وهـذا ما يرشدنا

(1) براون ويول ، السابق ، ص287.

(2) درويش (محمود)، ص91.

إليه التصور الذهني، والمعرفة الثقافية، إذ إنّ دلالة الفرس غير معهودة بهذه الكيفية؛ ممّا يعزز من فكرة اعتبارها مطية للآخر "الغريب"، وهو مشهد مستوحى من طبيعة الظرف المفروض، ومتعالق مع العنوان الكلـــي للديوان؛ لأنّ المأســـاة العراقية التي يجسدها الخطاب هي امتداد لعالم الجدب والضياع المفروضة، وهو المشهد الذي ألحّ عليه الخطاب منذ بدايته، حيث شيوع الجو الجنائزي الحامل لدلالة الحزن من خلال الرثاء"تقدّم لأحمل عنك الكلام ...وأرثيك/".

وما يدعم هذا التأويل أنهم قد دخلوا على"خيلنا"، وهذه مفارقة توحي بمعنى جديد يقترن بوجود "التتار الجدد" الذين"يجرون أسماءنا خلفهم في شعاب الجبال، وينسوننا"، إذ يبدو الصراع جماعيا بين أمتين، وهذا تثبيت لرؤيا التآمر، وظلم الأخ لأخيه، فهم قد دخلوا الأرض على "خيلنا"، بمعنى أنّها العمالة ليس إلا وفي العصر الحديث، ولا شك في أنّ هذه المعرفة تشكل حوارا مع مضامين ثقافية مختزلة في الذاكرة تؤطّر لمشهد النهاية، ولعبة الأدوار المختلفة فيه، وهذه الخيانة تؤتي أكلها في الواقع المحيط، إذ تعزّز من مشهد الضياع، وتؤطّر لاحتدام المعركة التي أشد ما يؤلم فيها فعل التآمر المستوحى من فعل التاريخ في أكثر من موقع، وهو يعاد بالطريقة ذاتها اليوم .

إنّ تمحور الرمز قد أكسب هذه الأسطر الشعرية وجودا مهمّا في تشكيل الخطاب الشعري الذي" يضمر أكثر ممّا يصرح، ويوحي ويأبى أن يفصح عن ظاهره، أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التخفي والتكتم، والخداع وراء شعرية الكلمات"[1]، فالعبور هنا ليس مقترنا بجسر يمكن عبوره بكل سهولة، بل إنّه صعب؛ لأنّه حامل للمجهول، فهو" الدار والهاوية "، ولعلّ حلم درويش يتجاوز الأفق الإقليمي الضيق ليخرج إلى حلم أكبر على مستوى الوطن الكبير يتعلق بمملكة للقمر البابلي على شجر الليل"، فالقمر في ذاكرتنا عنوان خير وخصب، ونور للحياة، وهو مرتبط بعقول أبناء الأمّة بالأمل المتوقع في بلادهم، إذ الرغبة بوجوده؛ لأنّه الحلم الموازي لقيام الدولة المأمولة، وهو مرتبط أيضا بحضارة عريقة هي حضارة "بابل" التي تشكل رمزية معبرة تسهم في خلق الخطاب، فهي طريق إنارة للحاضر المعتم،

(1) ابن حميد (رضا)،السابق، ص96.

لكن هذا الحام يصطدم بواقع مؤلم، فهذه المملكة "لم تعد لنا"، والشاعر مصر على إضفاء الخطاب الجماعي الموحي والموحد من بداية الأسطر " عبرناه ، لنا ، خيلنا ، أسماءنا ، ينسوننا ، فينـــا ،" بحيث يمثـــل الحلـــم الجماعي المتمثل بوحـــدة الذات ووحدة الهدف، ووحدة المكان، والنفي ينبئ بتقويض هذا الحلم لوجود عوائق تفهم من خلال ورود كلمة"التتار"القادمين على خيلنا"، والمقوّضين لحلم الجماعة الخارجة من إطار المكان/ الزمان منذ لحظة القدوم، وهي توازي لحظة الخروج الآخر، وممّا يلفت الانتباه هو أنّ رمزية "القمر" ورمزية مدينة "بابل" كانت حاضرة في مجمل الخطاب الشعري في الديوان؛ ممّا يربط بين سر حضورها ومقصدية الخطاب من جهة، وأحادية الرؤيا عبر فواصل الخطاب من جهة أخرى؛ لتشكل دعامة تؤسس لعلاقة تعتبر أنّ الديوان يمثل خطابا منسجما.

وحين نستعرض شريحة أخرى من النّص تتقارب فيه المقاصد، وتسعفنا معرفتنا للعالم من حولنا في حوار النّص واستنطاقه، من مثل قوله :

وَلَنْ يَغفِرَ المَيّتونَ لِمَنْ وَقَفوا، مِثْلَنا، حائِرين
على حافَّةِ البِئْرِ: هَلْ يُوسُفُ السُّومَرِيُّ أَخُونا
أَخُونا الْجَميلُ، لِنَخْطَفَ مِنْهُ كَواكِبَ هذا المساءِ الْجَميل؟
وإن كانَ لا بُدَّ من قَتْلِه، فَلْيَكُنْ قَيْصَرٌ
هُوَ الشَّمْسُ فَوْقَ العِراقِ الْقَتيل! (1)

يتكئ هذا النّص على الإحالة الخارجية استمرارا لانسجام الخطاب، وتعبيرا عن حلم الجماعة، إذ تسعفنا الذاكرة البشرية بوجود أمر جلل قد وقع بدليل عدم مغفرة الميتين، فالماضي يحاكم بعضه بعضا، لكنّ الأمر متعلق بالحاضر من خلال كلمة (مثلنا)، فالجناية كما يبدو مشتركة بين هؤلاء القدماء الذين استنكر الميتون فعلهم، وبين الحاضرين الذين يستعيدون المشهد نفسه، وكي لا يبقى المشهد غامضا وخاصة في الإحالة المقامية يستحضر الشاعر المشهد القرآني الذي يؤطر لقضية التآمر على أخ برئ بصيغة الاستفهام "هل يوسف السومري أخونا؟"، فهم يقفون مترددين أمام هذه الأخوة منكرين لها، وهذا ما يدعو الذاكرة؛ لتزودنا بأسباب كره الأخوة لأخيهم،

(1) درويش (محمود)، السابق، ص99.

ومدى هذا الكره، والوسائل العملية لمحاربته والقضاء عليه، وكأنهم بذلك قد حازوا غنيمة عظيمة بفعلتهم؛ لتعود مرة أخرى دلالة "القمر البابلي"من خلال تكرير المرادفة الأخرى "كواكب هذا المساء الجميل"على أنهــا مصدر فــأل وخير ينشــده الشاعر، في محاولته لإسقاطه على الحاضر وسط ضبابية الماضي المتآمر، والحاضر المحقق للصورة نفسها لتتجمع لحظات الماضي مع مشاهد الحاضر في صنع المأساة الحديثة، لكنّ درويش يطمح لصنع واقع جديد أيضا من خلال فتح أفق المتلقي على مساحات تاريخية جديدة، لكنها موظفة هذه المرة بجزء آخر من وطنه الكبير، إنّها المأساة العراقية لكن وجود لفظ (قيصر)، ورمزيته وتآزره مع (عراق قتيل) إيحاءات دالة إذا ما أتيح للمتلقي ثقافة تؤهله لفهم الواقع القيصري، فالمتآمر هو من سيتوج فوق العراق القتيل الذي هو معادل موضوعي (ليوسف السومري)، فكلاهما قد وحدت بينه المأساة وهو تمثيل لرحلة البحث عن الحق المسلوب، ولذلك نجد الشاعر يوظف نصوصا تخدم هدفا من أهدافه الرئيسية متمثلا بضياع الحقوق وجدوى استردادها، ومثل هذه النصوص "تسيج للقارئ بأنّ يحس بأنّ هناك أرضا مشتركة بينه وبين النّص؛ ممّا يؤسس الألفة المفقودة" [(1)].

ولعلّ الانسياق وراء شرائح النّص سيوحي بأنه حافل بمثل هذه الرموز التراثية التي يمكن للمتلقي أن ينتج خطابه من خلالها، ويجعل منها مفتاحا؛ لفتح مغاليق الخطاب من خلال توظيف التناص القرآني، أو المشهد التاريخي، أو المعرفة الخاصة بتجربتنا العامة في الحياة ، ومن هنا ينبغي الإشارة إلى أنّ معرفة العالم تشكل إضاءة مهمة في إنتاج الخطاب، وخلق معالمه الخاصة، وتزودنا بقضية يعبر فيها عن العلاقات بين أواصر النّص، وسأتوقف هنا عند نموذج دال على معرفتنا للعالم ودورها في بناء انسجام النص، وهو من قصيدة بعنوان " للحقيقة وجهان والثلج أسود"، والأسطر الشعرية تقول:

للحَقيقَةِ وجهان، كانَ الشعارُ المقدسُ سيفاً لنا
وعلينا، فماذا فعلتَ بقلعتِنا قبلَ هذا النَّهار؟
لم تقاتلْ لأنّكَ تخشى الشهادةَ، لكنْ عرشكَ نعشك

(1) خطابي(محمد)، السابق، ص323.

فاحمل النعش كي تحفظَ العرش، يا ملكَ الانتصار

إنّ هذا السلامَ سيتركُنا حفنةً من غبار...[1]

لعلّ إنعام النظر في هذه الأسطر الشعرية يبين حجم المفارقة التي تقوم عليها القصيدة التي تبدو من خلال عنوانها، حيث تمثل معرفتنا للعالم ركنا هاما في فهم الخطاب وإنتاجه؛ لأنها تؤكد لنا أنّ الحقيقة هي ذات وجه واحد، ولا يكون لها وجهان إلا بضياع الأمر، واختلاطه وضبابية الرؤيا المحيطة بالعالم المحيط، وتتعزز هذه الرؤيا بمعرفة أخرى يشكلها العقل الإنساني حول (الثلج) الذي هو رمز خير وعطاء، فإذا ما كان أسود انقلبت رمزيته إلى جدب وعقم ، فالشاعر حاول أن يؤطر رؤياه عبر هذا المدخل المتوقع في عالم متلقي الخطاب الذي سينشط في ضوء دراسته وفهمه للخطاب مخططا ذهنيا في فكره؛ لأنّ هذه الأمور تشكل تصورا لمعرفتنا عن العالم، وبالتالي توجيه الخطاب وفق هذه المعرفة مما يعزز من رؤية أن الدلالة هنا تحمل مفارقة سخرية تتحكم بعالم النص؛ لأنّ مبدعه يرى الأمور مشوهة؛ لذلك يعزز في هذا المقطع من رؤياه حين يعد شعار للحقيقة وجهان "(شعارا مقدسا) في أيامنا التي نعيش، وهي أيام تشهد مرحلة التيه والضياع، وهذا الشعار يعد سيفا (لنا أو علينا)، إذ إنّ المعرفة أيضا ترفدنا في فهم أنّ السيف يجب أن يكون "لنا" لا "علينا"، ولكنها المفارقة الساخرة التي تتحكم في فحوى الخطاب، وهكذا توظف معرفتنا بخواص الأشياء في تشييد المعنى وفق سياقه، ذاك أنّ قراءتنا للنص" من المفترض أن تقتصر على استعمال جزء محدود من معلوماتنا، هو ذلك الذي نحتاج إليه لفهم النص"[2]، وقد أسهم استدعاء إطار وجه الحقيقة، وسواد الثلج في خلق النص، وانسجام الخطاب.

لذلك تعاضدت هذه المقدمات مع النتيجة المتوقعة "إنّ هذا السلام سيتركنا حفنة من غبار"، إذ يستدعى إطارا ذهنيا جديدا، فالحفنة من الغبار تحمل دلالة اللاشيء في_نظر المتلقي، وهو المصير المتوقع أن يصل إليه هذا السلام بحيث يكون الضياع، وهو ما تشكله دلالته(حفنة من غبار)، لكنّ انزياحها يثري النّص، ويوجه

(1) درويش (محمود)، السابق، ص19.

(2) براون ويول، السابق، ص 284.

الخطاب بلغة أدق، ودلالة أعمق، ومن ثمّ فإنّ مرحلة السلام هـي مرحلة ضياع لا تسمن ولا تغني من جوع في الزمن الذي يعيش فيـه الشاعر؛ لذا ينبغي توجيـه الخطـاب بحضور معرفتنا الخلفية، لكن دون إقحامها على عالمه، بل فهمه من خلالها، و إعادة صياغتها؛ لتقريب المدلول المراد دون التمترس وراء المعنى الواحد حتى لما تعرف، فللشاعر عالم خاص يصنعه، ولغة هو فنان في صياغتها .

إنّ اجتماع معرفة العالم في كل من العبارات " للحقيقة وجهان "، و"الثلج أسود " "حفنة من غبار"، جميعها تصب في المقاصد المستوحاة من الواقع ، وهي تدعم ما جاء في بداية القصيدة من تلاوة " معاهدة السلام "، وتسليم المفاتيح لوزير السلام، ولخطبة التيه" المحفورة في خواطر المتلقين، ولكي يتواصل المشهد يكشف الشاعر ما بعد لحظة السلام، إذ يقول :

من سيدفن أيامنا بعدنا : أنت... أم هم؟ ومن
سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا أنت... أم
فارس يائس؟ من يعلّق أجراسهم فوق رحلتنا
أنت... أم حارس بائس كلّ شيء معدّ لنا
فلماذا تطيل التّفاوض يا ملك الاحتضار؟ (1)

إنّ التعالق بين أجزاء النص يوحي بمدى الترابط والانسجام بين أجزائه، ومدى أهمية القراءة القائمة على معرفة العالم المحيط بالشاعر والنص، فهناك أسباب مطروحة، ونتائج ملموسة، ففي هذا المقطع يتجلى مشهد النهاية من خلال بسط "البؤس واليأس "على المشهد المخيّب للآمال، والنهاية البادية في مشهد الزمن الذي يتبع عملية الموت المفروضة في نهاية المشهد، لكنّ السؤال المثار هنا من هو المسؤول عن هذه النتيجة المأساوية؟، وهل تؤطر معرفة العالم لصياغة الصورة العامة لما أطلق عليه الشاعر "ملك الاحتضار"؟.

إنّ الذاكرة البشرية ومنذ نشوئها تدرك عملية التفاوض التي هـي نتاج لعمليـة

(1) درويش (محمود)، السابق، ص19.

صراع بين طرفين يقدّم كل منهما ما هو في صالحه؛ مراعاة لظرفه، وخروجا بانتصاريحققه، لكنّ الصورة هنا تبدو في غير صالح طرف من الأطراف، فالشعور بالتيه والضياع، وطغيان اليأس، والحزن أشياء تسيطر على الرؤيا العامة في القصيدة، ويبقى الأمر المهم المجهول من الذي سيقوم بدور صناعة مشهد الموت المفروض على الأمّة ؟.

فإذا سلمنا بأنّ العدو يمارس دوره محتلا، وهو بطل هذا المشهد، فإنّ شراكة تآمرية يؤدي فيها العدو ومن تآمر معه الدور ذاته، ويبدو ذلك بارزا من خلال صنع الاستفهام الذي قدمه الشاعر في أكثر من موضع في القصيدة، "فلماذا تطيل التفاوض يا ملك الاحتضار؟"، حيث يحمل الاستغراب والتعجب من التمثيل، ولعب الأدوار الحاصل من الطرفين مع الإيمان بأنّ النتيجة معروفة سلفا، وأنّ فعل التآمر هو أساس واضح في صياغة المشهد، وليس من شك في أنّ المفاوض المقصود"ملك الاحتضار"من أبناء الأمة نفسها التي ينتمي إليها الشاعر، وهو مسؤول عن صياغة مستقبلها الذي يرضاه أبناؤها، إلا أنّ الحاصل غير ذلك " كل شيء معد لنا "، والأمر الهام من سيتوج هذا المشهد بدفن الأيام، ورفع الرايات فوق الأسوار، وتعليق الأجراس، هل هي أيدي العدو؟ أم أنّ الأمر موكول إلى من أنابه العدو عنه، فالمشهد مكرر في مجريات التاريخ، ومرسوم في أذهان المتلقين، وهو ليس جديدا إذا ما افترضنا حضوره في الذاكرة البشرية .

وهكذا يتعامل درويش مع مفردات تسهم في كشف النص وتحليل الخطاب، وتسهّل على المتلقي فك شفرات النص استنادا إلى ما جاء في سياق النّص لاسيما في كثير من المقاطع الموحية التي استغل فيها التجارب التاريخية؛ لموازاة التناص القرآني ، وكشف حجب آخر العهد الأندلسي في الشق الثاني من عنوان الخطاب على اعتبار"أنّ النص الشعري كغيره من النصوص ، تتحكم فيه المعرفة الخلفية سواء تعلق الأمر بالإنتاج أم التلقي"[1] .

---

(1) خطابي(محمد)، السابق ص326.

5.3 التشتت والانقطاع

يزخر الخطاب الشعري في المنجز النصي بظواهر كثيرة بحاجة إلى الوقوف عليها، ومحاولة فك رموزها؛ لخدمة التأويل الكلي للخطاب الذي يتضمنه، وهذه الظواهر تسهم في أحيان كثيرة في خلق نوع من التشتت والانقطاع داخل النص؛ ممّا يعزز من فكرة الإشكالية التأويلية، وبالتالي فإنّ النص لا يستسلم لقارئه بسهولة ويسر، وإنما هو بحاجة إلى قراءة، وإعادة إنتاج بمهارات تأويلية تحتكم إلى أسس علمية في القراءة الإنتاجية لهذه النصوص، لا سيما إذا ما علمنا أنّ النص مفتقر في كثير من مقاطعه إلى الاتساق اللغوي؛ أي أنّ بنائيته اعتمدت بالدرجة الأولى على ترك الثغرات، وتنوع المرجعيات، والصمت الموحي ، والحذف الدّال، وجميعها دوال كفيلة بخلق الانسجام إذا ما حصرت مدلولاتها؛ لأنّ "تجاور مقاطع لغوية يؤدي بنا إلى فهمها على أنّها مترابطة حتى في غياب أدوات رابطة بينها"[(1)] .

ومن هنا يمكن أنّ نعتبر المتلقي شريكا في إنتاج الدلالة، واصطناع العلاقات؛ للتّعويض عن الانقطاع والتشتت فيه إذا ما نظرنا إلى التحليل النصي على أنه إنتاج، وهذا يعني أنّه يعد في ذاته نصا "الذات محللة "، وهكذا يمكن أن نطلق على مثل هذا الإنتاج "النص – الواصف " الذي يجب أن يولد في النتيجة، وأن يفهم في لسان معين، وسياق تواصلي معين"[(2)].

ولعلّ الضرورة تقتضي هنا الوقوف على الظواهر المساهمة في خلق التشتت والانقطاع في النص خصوصا إذا ما اعتبرنا أنّ حلّ لغز هذه الظواهر واستنطاقها يشكل خطوة جادة نحو قراءة الخطاب، ومحاولة الوقوف على مقاصد مبدعه، وهي متنوعة ومتعددة، لكنّ البحث سيقتصر على ذكر بعضها.

فقد يتأتى التشتت والانقطاع من مجموعة من الأسباب نذكر منها :عدم التحديد الذي لا أهمية له، والشعور بوجود الثغرات داخل الخطاب، وحذف أجزاء من

---

(1) براون ويول، السابق، ص268.

(2) فان دايك ،النص والخطاب والإجراء، العلامانية وعلم النص(مجموعة مقالات)، السابق، ص142.

الخطاب حتى يسهم القارئ في تشييد معناه، أو الشعور بالتناقض في دلالة هذا الخطاب، أو عدم القدرة على الوصول إلى دلالة موحدة للنّص [1].

فهذه الأنماط بحاجة إلى إجابة إن وجدت داخل الخطاب؛ لأنّ أمر تحديدها والبحث عن إجاباتها موكول إلى المتلقي، وقد أسلفنا الذكر أنّ الانقطاع والتشتت يؤدي إلى ضعف في الجانب الاتساقي للنّص لكنّه يقدّم فضاء من الانسجام والتعالق الدلالي يعوّض عن هذا الضعف، ويثري الخطاب بالعملية الإنتاجية المقدمة والقائمة على ترتيب مفردات الخطاب في مستوياتها المتعددة.

ولعلّ القراءة الأولية ستتوقف مع مجموعة من الظواهر المهمة التي أسست لفعل التشتت والانقطاع داخل الخطاب فألبسته لباس الغموض، لكنها بالمقابل فتحت الباب على مصراعيه لإثراء جوانبه الدلالية في حال الوصول إلى مقاصدها؛ لأنها دوال تكسبها التجربة معالم شعرية جديدة، تزيد من قدرة الخطاب على اختراق المألوف واللامألوف للوصول إلى المقاصد، وبناء العالم الشعري الخاص.

وإذا كان لكلّ نص استراتجية خاصة في التأويل والانتاج لكشف حجبه ،وإزالة غموضه فإنّ مدخلنا سينبني في هذه الجزئية على فرضية تقوم على اعتبار ما قدمنا له في الصفحات السابقة، والمتضمن قيام الخطاب على بنية واحدة، فهو يشكل خطابا موحدا موحيا؛ ممّا قد يسهم في تقريب الرؤيا تمهيدا لفك رموزها وتأويلها .

إنّ الناظر في المستوى الظاهري للخطاب يلمس انقطاعا وتشتتا على مستوى الانسجام النصي، سواء في المستوى العلاماتي ، أو العنوانات الفرعية ، أو الرموز المتعاقبة داخل الخطاب .

ففي قصيدته " شتاء ريتا الطويل " يبدو الخطاب في ظاهره بعيدا عن الانسجام سواء بالنسبة للخطاب الكلي ، أو لبنية القصيدة ذاتها، حتى في عنونتها التي تبدو في ظاهريتها مناقضة لفحوى الخطاب؛ ممّا يدفعنا إلى القول : إنّ الغموض والإبهام قد بسط يده على هذا الخطاب سواء في البعد الإحالي، أو الحذف، أو الدلالة المناقضة، أو عدم القدرة على تشييد المعنى، وهـذا ما لاحظه سامح الرواشدة عند دراسته

---

(1) مفتاح (محمد)، التشابه والاختلاف، السابق، ص49.

لظاهرة الغموض؛ مما دعاه لدراسة هذه الظاهرة من جوانب عدة بعد أن استلهم أسبابها التي تكمن في احتفال النص الشعري الحديث بالانحراف، وغلبة الرمز عليه، زيادة على منحنى التكثيف، ثم الفجوة بين سيميائية اللغة وترميزها المعياري من جهة، وسيميائية الشعر ونظامه الرمزي من جهة أخرى[1]؛ ممّا فرض حالة من التماهي داخل بنية الخطاب وجعله منفتحا على أكثرمن احتمال، وما يهمنا هو البحث عن كيفية قراءة مثل هذا الخطاب في ظلّ هذا التشتت الحاصل في ذهن المتلقي إذا ما اعتبرنا أنّ الخطاب لا يعتمد على أحادية مقصد، وإنّما يحمل في جوانبه كثيرا من الرؤى والمقاصد، يضاف إلى ذلك أنّ هناك تنوعا ومهارة في الدخول إلى المقصديات التي يريدها المبدع، وهي تحتكم إلى مرجعياته الفكرية ،وقدراته الذهنية على اختلاق الصور والتعابير، فالعلاقة المطروحة في نص القصيدة التي تبدو في قراءتها الأولى مرتكزة على معنى ظاهر متمثل بعلاقة جنسية بين رجل وامرأة ترسم بملامحها بموافقة مع التوقعات البشرية من حيث الزمان /المكان والجو المحيط بمراحل الخطاب، وهذا معنى يبدو أنه في متناول أي متلق :

ربتا تُرَتِّبُ لَيْلَ غرْفَتِنا : قَليلُ
هذا النَّبيذُ،
وهذه الأزْهارُ أكْبَرُ مِنْ سَريري
فافْتَحْ لَها الشُّبَّاكَ كَي يتَقَطَّرَ اللَّيلُ الجَميلُ
ضَعْ، ههُنا، قَمَراً على الكُرْسيِّ. ضَعْ
فَوقَ، البُحَيْرَةِ حَولَ مِنْديلي ليَرْتَفِعَ النَّخيلُ
أعْلى وأعْلى، [2]

إنّها علاقة تفاعلية هيئت فيها الظروف لكن معانيها مغرقة في دلالتها، والحكم عليها يقتضي تناولها في سياقها، وبتعاضدها مع الرموز الأخرى المنتشرة في جسد

(1) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل ، السابق، ص50 .
(2) درويش (محمود)، السابق ، ص77 .

القصيدة، إضافة إلى المدخل اللغوي، وهذا بدوره يدعو للبحث في العلاقة المقامة داخل أجزاء القصيدة، وسياقها الخاص، وذلك بطرح مجموعة من الأسئلة المتمثلة بمدى انفتاح الرموزعلى الدلالات المختلفة، وحضورها البنيوي داخل جسد الخطاب، يضاف إلى ذلك العلاقة التكاملية لمجمل الخطاب، بافتراض يقوم على اعتبار أنّ القصيدة حلقة في فلاة الخطاب الجمعي، غير أنّ بروزها هنا مؤطر بمقصدية متفاعلة بين اللغة ومبدعها وسياقها.

فطبيعة الإحالات التي تشير إلى مقام الخطاب، وكثافة الرمز، وتواصليته مع اتجاه مخصوص له، وإيحاء الكلمات المؤطر لفعل الرؤيا تشكل دوافع تجبر المتلقي على سلوك اتجاه آخر مغاير للنظرة السطحية في قراءته للخطاب أخذا بمجموعة من العمليات التي أبرزها موقع القصيدة من الديوان الذي يؤطر لرؤيا طبيعة الصراع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني/العربي من تكالب الأعداء إلى تآمر الأشقاء، "فريتا" بأنوثتها قد تكون رمزا لأمة أخرى معادية لما يمثله الشاعر الفلسطيني/ العربي/ المسلم، وهي تحمل روح التحدي بتمنعها، ومحاولتها السيطرة والاستحواذ على الآخر بكل مكنوناتها؛ ليتحول الحب كرها، والغزل صراعا، وهذا ما يبدو في المشهد الأول حين يعلو صوتها :

هَلْ لَبِسْتَ سِوايَ ؟ هَلْ سَكَنَتْكَ إمْرَأةٌ
لِتُجْهِشَ كُلَّما الْتَفَّتْ على جِذْعي فُروعُكَ؟
حُكَّ لي قَدَمي، وحُكَّ دَمي لِنَعْرِفَ ما
تُخَلِّفُهُ العَواصِفُ والسُّيولُ
مِنّي ومِنك... (1)

إنّها محاولة الاتحاد بين أمتين تعتبر إحداهما الأخرى ضعيفة، وتمتلك الأخرى حبّ السيطرة والنفوذ، وامتلاك الآخر، لكن الخصوصية تبدو واضحة بين الطرفين، فلكلّ مقومات، ولكلّ آمال غير أنّ إشكالية الصراع الحضاري متواصلة في طيات نفسيهما على الرغم من محاولة الآخر تقريب وجهات النظر، والنزوع إلى الالتقاء،

(1) درويش (محمود)، السابق، ص77.

وهذا ما يدعمه الترابط الاحالي الموحي بثنائية الصراع منذ الاتصال الأول في الخطاب ، والسياق الخاص المؤازر لجدلية الفناء/البقاء في واقع المبدع :

ريتا تَحتَسي شايَ الصَّباحِ
وتُقَشِّرُ التُّفاحَةَ الأُولى بعَشْرِ زَنابِقٍ،
وتَقولُ لي :
لا تَقْرَأ الآنَ الجَريدَةَ، فالطُّبولُ هي الطُّبولُ
والحَرْبُ لَيْسَتْ مِهْنَتي. وأنا أنا. هَلْ أنتَ أنتَ؟
أنا هُوَ،
هو مَنْ رَآكِ غَزالَةً تَرْمي لآلِئَها عَلَيْه
هُوَ مَنْ رأى شَهَواتِهِ تَجْري وَراءَكِ كالغَدير
هُوَ مَنْ رَآنا تائِهَيْنِ تَوَحَّدا فَوْقَ السَّرير
وتَباعَدا كَتَحِيَّةِ الْغُرَباءِ في الْميناءِ، يَأْخُذُنا الرَّحيلُ
في ريحِهِ وَرَقًا ويَرْمينا أمامَ فَنادِقِ الْغُرَباءِ [(1)]

قد يكون هذا اللقاء إحدى محاولات التقارب بين أمتين مختلفتين، لكنه لقاء لم يكتب له التوفيق"وتباعدا كتحية الغرباء في الميناء يأخذنا الرحيل "؛ لأنّ الصراع المحتدم غير متكافئ في طبيعته، "فواحد يستل سكينا "، وآخر "يودّع الناي الوصايا"، وبالتالي فإنّ قبول الآخر قد يمثل مرحلة استسلام واستلاب، وبقاء الغريب على غربته بعيدا عن أهله ووطنه وأمته.

إنّ ما ينبغي طرحه هنا يرتكز على وجود مراحل صراعية لا تخضع لقوانين الغزل خصوصا بوجود الطبول الرامزة لغير علاقة الحب، بل إلى علاقة " الصراع"، وبالتالي نشوء علاقة الفرقة بين مسارين مختلفين، وهو ما يعني رفض العلاقة بالآخر؛ لأنّه يحمل الزوال:

خُذْني إلى الأَرْضِ البَعيدَةِ، أَجْهَشَتْ ريتا: طَويلُ
هذا الشِّتاءُ،

---

(1) درويش (محمود)، السابق، ص80.

وكَسَّرَتْ خَزَفَ النَّهارِ على حَديدِ النَّافِذَة
وَضَعَتْ مُسَدَّسَها الصَّغيرَ على مُسَوَّدَةِ القَصيدَةْ
وَرَمَتْ جَوارِبَها على الكُرْسِيِّ، فَانْكَسَرَ الْهَديلُ
ومَضَتْ إلى المَجْهولِ حَافِيَةً، وأَدْرَكَني الرَّحيلُ (1)

ولعلّ هذا المقطع يمثل لحظة التضاد بين الأمتين؛ لتمثل فيها "ريتا" الأرض البعيدة التي طالبت أن ترحل إليها.

إنّ فكرة الاستحواذ، وعدم قبول الآخر لم تكن إلا إحدى اللحظات المؤرقة للشاعر، والمؤطرة لطبيعة الزمان، فالغربة التي تلاحق الشاعر منذ قصائده الأولى، وسؤاله المؤرق حول هويته متواصل حتى في لغته التي يحاول أن يظهرها بالغزلية الموحية، فالشتاء الطويل، وانكسار الهديل، والمضي الى المجهول، ومحاولات الرحيل بنائيات متواصلة تقفز من فعل الإطار المحدود الى عالم تشكيل الرؤيا، وإبراز الموقف الوجداني المتفاعل مع اللغة، والمؤكد للذات، وهو متفاعل في أغلب مقاطع الخطاب.

إنّ هذه إحدى القراءات التي يمكن أن يقف عندها المتلقي، وهي رؤيا مبنية على بعض الإيحاءات الرمزية التي تجعل من الخطاب منفتحا على أكثر من قراءة قد تكون هذه القراءة إحداها، لكنّ الخطاب قد يكون متضمنا رؤى ومقاصد أخرى، إذ إنّ خصوبته تكمن في تعدد القراءات حوله؛ ممّا يدعو إلى القول : إنّ مرحلة التشتت والانقطاع التي يحويها النص تجعل منه ثريا، وصالحا لإنتاج مجموعة من الخطابات ذات الأبعاد المتنوعة مادام هناك حوار مع النص يشكل مدخلا من مدخلات التأويل الجاد للخطاب .

ومن الظواهر التي ظهرت جلية في ديوان درويش ظاهرة الحذف التي درسناها في الفصل السابق على أنّها أداة تشتت وانقطاع، لكنها في هذا الفصل تسهم في خلق خطاب، وإنتاج نص؛ ذاك أنّها" تمنح القارىء حرية أكبر في التأويل، وتجعله يبحث

(1) درويش (محمود)، السابق، ص87.

ويشارك في فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص، ومساءلة المعاني الحافة(1).

ولعلّ الحذف الحاضر في الخطاب يعطي مؤشرا عميقا على مجموعة من الأمور التي تركها الشاعر؛ ليستمع إلى صوت متلقيه في محاولته لإكمال ما سكت عنه، وملء الفراغ الحاصل؛ إيمانا بأهمية هذه المشاركة الفعّالة المقصودة، فمنحه بذلك فرصة؛ لكي يشارك في الإنتاج ، ويكمل ماسكت عنه النّص، ولعل القدرة على إكمال المسكوت عنه في الخطاب الأدبي قد يعد خلاصة لعمليات فهم مشترك بين المبدع ومتلقيه، وبالتالي هي تمثل عملية التواصل المنشودة من الخطاب الأدبي، والوصول إلى فهم مشترك جاد بين عالمين عالم المبدع، وعالم المتلقي .

ولعلّ الحذف يقدّم دوره على المستوى الدلالي"حيث يشير إلى غياب اللغة بهدف فتح الحوار على احتمالاته المتعددة؛ ليكون حضور اللغة فيما بعد تعبيرا عن اختيار (موقف) المتكلم"(2)، فالمتلقي مكلّف بإتمام النص بمجموعة من الاحتمالات التي تبدو اللغة في كثير من الأحيان عاجزة عن أدائها، وقد شكّل امتدادا لآهات الشاعر، ورؤياه المكبوتة التي تئن تحت وطأة الظروف المحيطة، وعليه فإنّ المسكوت عنه والمتمثل باستغلال فضاء النّص سواء بالإضمار، أو من خلال ترك العلامة الدالة يسهم بصورة أو بأخرى بخلق انقطاع في النّص بحاجة إلى وصل على المستوى الدلالي؛ ذاك أنّ النص بنية مليئة بالفراغات التي تتطلب من القارىء ملؤها، بل إنها تحفز القارىء على ملئها حيث إنها تشتغل كمحفّز أساسي على التواصل (3) .

وهذا ما بدا ظاهرا في الخطاب الشعري حيث استغل الشاعر هذا الفضاء البصري؛ لتقديم خطابه حيث تحملنا القراءة إلى نماذج يبدو الحذف فيها واضحا من مثل قوله :

---

(1) ابن حميد (رضا)، السابق، ص101.

(2) الجزار(محمد)، لسانيات الاختلاف، السابق، ص256.

(3) كاظم(نادر)، المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2003، ص27.

من سيدفن أيامنا بعدنا أنت... أم هم؟ ومن
سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا: أنت... أم
فارس يائس؟ من يعلّق أجراسهم فوق رحلتنا
أنت... أم حارس بائس كل شيء معدّ لنا
فلماذا تطيل التّفاوض يا ملك الاحتضار(1)

في مقطع درويش هذا تتعالق الإحالات مع علامة الحذف في تأطير جزء كبير من الرؤى والمقاصد غير أنهما يخلقان تشتتا وانقطاعا في النّص على المستوى اللساني، إذ يبدو التشتت من خلال تكاثف الحذف الذي يحمل جزءا من الدلالة الكلية للخطاب الذي يصور فيه درويش مرحلة الضياع، لكنه يركز على من سيقوم بهذا الدور، وهو دور غير مشرف؛ لذلك يقترن الاستفهام المعزز من حالة التشتت مع الحذف؛ لتشكيل حيرة المتلقي، وضجة نفسه ممّا يحيط به داخل عالم القصيدة، وينهض المبدع بفعل الرؤيا من خلال الحذف المعلن والمكرر في المقطع باعتباره إيحاء ينبيء بمدى ضجة النفس، وفداحة الواقعة، وخاصة من جانب الطرف الذي ينتسب للأمة، وينطق باسمها، ويمارس دوره بكلّ ثقة؛ لذلك يأتي الحذف بعد كلمة (أنت ...)؛ لما يشكله هذا الفعل من ألم تصعب مساحة الكلمات أن تصفه، بل إنّ السكوت عنه أفضل؛ لأنّ ذكره يشكل غصة في النفس متمثلة بمجموعة من النقاط الموحية بمدى الإيلام المتحقق من جراء التآمر الحاصل ممن ينطقون باسم الأمة، ويفاوضون برايات بيضاء .

إنّ وجود مثل هذا الحذف قد أعطى المتلقي مساحة من الحراك؛ لطرح الأسئلة وملء الفراغ، ومحاولة استيضاح النص واستنطاقه، ومن ثمّ إعادة إنتاجه والبوح بما لم يستطع أن يقوله الشاعر في مساحات قصائده .

أما في قصيدته "كن لجيتارتي وترا أيها الماء"، وفي مقطعها الأخير فإنّ المبدع يتّخذ لنفسه نظاما إشاريا خاصا يتفق والسياق المستوحى للنص مستغلا تكثيف الدوال المتنوعة ضمن فعالية خطابه، إذ يقول :

(1) درويش (محمود)، السابق، ص20.

كُنْ لِجيتارَتي وَتَرًا أَيُّها الْماءُ. لا مِصْرَ في مِصْرَ، لا
فاسَ في فاسَ، والشّامُ تَنْأى. ولا صَقْرَ في
رايَةِ الأَهْلِ، لا نَهْرَ شَرْقَ النَّخيلِ الْمُحاصَرْ
بِخُيولِ الْمَغولِ السَّريعَةِ. في أَيِّ أَنْدَلُسٍ أَنْتَهي؟ ههُنا
أَمْ هُناكَ؟ سأَعْرِف أَنّي هَلَكْتُ وأَنّي تَرَكْتُ هُنا
خَيْرَ ما فِيَّ: ماضِيَّ. لَمْ يَبْقَ لي غَيْرُ جيتارتي
كُنْ لِجيتارَتي وَتَراً أَيُّها الْماءُ. قَدْ ذَهَبَ الْفاتِحون
وَأَتى الْفاتِحون... [1]

٦٢٢٤٣٠

يمثل هذا المقطع موقفا مأزوما في عالم الخطاب إذ تحضر "جيتارته" الرامزة إلى الحزن بناء على حضورها الفعال في سياق الخطاب، فهي دال رمزي في مستوى شعري معاكس لتوقع المتلقي؛ لأنّ الماء وتر لها؛ ممّا يعزّز من فكرة انقلاب الدلالة، ومعاكسة الحقائق، وهذا بدوره يدعو إلى توجيه هذا الرمز وفق سياقه الخاص، فالجيتارة تعزف ألوانا من الحزن والمآسي في وسط فقدان الزمان /المكان،والمفارقة العجيبة أن يكون الماء وترا لهذه الجيتارة تعبيرا عن مدى الضياع واختلاط الموازين مع إدراك الشاعر في هذه الحالة لما يدور حوله من أسباب ضياعه، وانتفاء حلمه بالنصر، إذ لا نصرة من الأهل أمام خيول "المغول"، وهو رمز آخر يبرزه الشاعر؛ لتكثيف الحدث، وبناء مدلولات أقدر على الفاعلية في مساحة الخطاب، فالمغول يغزون أرضه، ويحاصرون زمانه، وأمام هذا الواقع يستغل الشاعر عنصر الحذف المقترن بالبياض؛ لإبراز رؤياه حين يذهب الفاتحون القدامى ، ويخلفهم فاتحون جدد مناقضون" وأتى الفاتحون... "، ويختزل الشاعر هذا المجيء، وما يحمل من مجهول في وطنه بعلامة سيميائية تمثل دالا ثريا يؤسس لبنائية تأويلية مع الرموز المكثفة داخل الخطاب، فهذا الصمت الموحي الذي سكت الشاعر عن البوح به، وترك معناه إلى فضاء بصرى يستثمر المتلقي ثقافته؛

(1) درويش (محمود)، السابق، ص23-24.

لإتمامه، وهو يوجه المتلقي للتعبير بالناقص، إذ إنّ "الفاتحين" مفردة مبنيّة على المفارقة، فهم غزاة جدد لكنّ طبيعة السياق الشعري تسمح للمبدع أن يؤسس داله الثري على هذا الأساس، ومن هنا نستطيع القول: إنّ الضياع الأكبر يستدعي أنّ يشكل الماء وترا للجيتارة، وأن يتحول الغزاة إلى فاتحين، وأن تعنون مرحلة الضياع بفقد مؤلم لكل شيء؛ ليكون الرحيل الجماعي، ولتنقضي" سبعمائة عام تشيعني خلف سور المدينة" ؛ لأنّ المرحلة تشهد ميلاد " تاريخ منفاي فيّ ... وفي الآخرين "، إنّ كل هذا ممثل بمجيء هؤلاء الفاتحين، بل أكثر من ذلك؛ ممّا دعا درويش إلى أن يفضّل الصمت على أن يبوح بالكثير .

وقد تجتمع عوامل متنوعة في النّص الواحد؛ لتزيد من تشتته وانقطاعه، لكنّها في المقابل تشيّد الخطاب، وتخلقه دلاليا؛ لأنها لا تخرج عن الأعراف اللغوية دون أن تضع في حسابها أن تكون هذه العلاقات مفاتيح لبناء الخطاب .

ولنتوقف على نموذج من قصيدة (على حجر كنعاني في البحر الميت) الذي يقول فيه:

وأنا أنا، ولو انْكَسَرْتُ، رَأَيْتُ أيّامي أمامي
ورَأَيتُ بيْنَ وَثَائِقي قَمَراً يُطِلُّ على النَّخيل...
ورَأَيْتُ هاوِيَةً، رَأَيْتُ الْحَرْبَ بَعْدَ الْحَرْبِ، تِلْكَ قَبيلَةٌ
دالَتْ، وتِلْكَ قَبيلَةٌ قالَتْ لِهولاكو الْمُعاصِرِ: نَحْنُ لَك
وأَقُولُ: لَسنا أُمَّةً أَمَةً، وأَبْعَثُ لابْنِ خَلْدونَ احْترامي
وأنا أنا، ولوِ انْكَسَرْتُ على الْهَواءِ المَعْدِنيِّ ...وأَسْلَمَتْني
حَرْبُ الصَّليبِيِّ الجَديدِ إلى إلهِ الانْتِقام(1)

يجسد تضافر مجموعة من المعطيات كالإحالات والرموز إضفاء التشتت والانقطاع داخل الخطاب؛ إذ يتبدى الانقطاع والتشتت في التزاحم الموحي للضمائر داخل الأسطر الشعرية، بتكرير ضمير المتكلم بشكل لافت للانتباه مع تمازج بيّن مع ضمير المتكلمين في قوله " لسنا أمّة أمة "، وهو إيحاء بأنّ الضمائر قد صنعت انقطاعا داخل النص لكنّ السياق الإحالي يوحد الرؤيا من خلال نقل النداء من الذات

(1) درويش (محمود)، السابق، ص61.

الفردية إلى الذات الجماعية، فالشاعر يسقط الحدث المرحلي على أحداث تاريخية، فهو لا يمثل الأنا الفرد، وإنما يسترجع ماضيا جماعيا لمفهوم الأمة التي دانت لها مشارق الأرض ومغاربها، وهو يضع جميع إرثها مقابل لحظات اليأس والزوال التي تمتد أشعتها إلى واقعه، ولا يجد غرابة في اجترار هذا الماضي مقابل الواقع الجديد، لا سيما وهو يصنّف أحوال بعض المنتسبين لهذه الأمة، إذ تسود لحظة من الوجد بين رؤيته للقمر الذي يطل على النخيل، والهاوية التي تشهد اللحظات المعاكسة للمجد الأزلي القديم.

ويدعم التزاحم الموحي للضمائر مقصدية المبدع؛ لتأكيد الوعي بالتجربة، وتحويلها من إطار الذكريات الفردية إلى ذكريات تتسم بعموميتها؛ لإشراك جيل بأكمله في تفاصيلها، وهي تواصل تاريخها برمزية "ابن خلدون"، فتاريخها جمعي لا يقتصر على قطرية ضيقة، ولا حركة بعينها، وهي إشارات إلى الصراع الحضاري القائم، وانحياز لانتمائية الذات الجماعية، وانحيازها لخيار العزّ والمجد المؤطّر في رمزية "ابن خلدون"، ورفضه للجانب الآخر المسلّم" لهولاكو" المعاصر.

إنّ النّص ينهض بجزئية من الرؤيا الكلية المتجسدة في حوار النّص مع عنوانه؛ إثباتا للذات، ورفضا لمبدأ التآمر، وانحيازا مع "الحجر الكنعاني في البحر الميت"، وهروبا من "الأحد عشر كوكبا".

ومثل هذه الرؤيا تخضع لاستجماع العوالم المكونة لعالم الخطاب، إذ تزخر الأسطر الشعرية بمجموعة من المعطيات الرمزية، والرؤى الدلالية كرمزية "ابن خلدون، واستحضار التاريخ القديم، ورمزية "هولاكو، وحضور القمر"، وجميعها تؤطر لعلاقة الخطاب مع سياقه، إذ تقوم حالة مخصوصة من الترتيب غير الطبيعي للمعلومات في الخطاب على"تركيز البؤرة الإدراكية والمعرفية، وقد يصير شيء ما مسلطا عليه التركيز حتى يحصل في بؤرة الوعي أو الشعور " [(1)].

وبهذا الفعل يمكن للخطاب أن يستجمع مفرداته، وأن يحقق انسجامه وسط حضور فعّال من قبل المتلقي .

---

(1) فان دايك، النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق ، المغرب، 2000 ، ص155.

6.3 الخاتمة:

وبعد، فقد وقفت بزادي المعرفي على ثنائية الاتساق والانسجام في نص أحد عشر كوكبا، انطلاقا من اعتباره نصا واحدا في لغته ورؤاه، وقد تبين لي من خلال الدراسة ما يلي:

أولاً: بروز الضرورة المهمة لتفعيل منهجية محددة لتوجيه دراسة النصوص الشعرية، إذ تبين بتفعيل بعض هذه الأليات داخل النص أنها كفيلة بالكشف عن البنية اللسانية له، ومحددة لآفاق الخطاب وحدوده ، والمقاصد داخله، وأنّ حدود مصطلحاتها تؤطّر لقضية منهجية يمكن الاستناد إليها في الكشف عن بنائية المنجز النّصي وخباياه، وأنّ ما دار ويدور من جدل حول الحدود الفاصلة بين مصطلحات كالجملة، والنّص، والخطاب، والاتساق، والانسجام هو حلقة في فلاة الإنجاز النّصي، ودينامية الخطاب، إلا أنّ الوصول إلى تعريف شامل لهذه المصطلحات أمر متعذر، غير أن ما يطمأن إليه هو أنّ التباينات المطروحة في حدود المصطلحات تفتح آفاقا جديدة في علم لغة النص، ودقة متناهية في تحديد مقاصده ورؤاه، وهي كفيلة بإثراء عملية التفاعل ما بين النّص ومتلقيه، يضاف إلى ذلك أنّ مجمل التعريفات بعد ضم بعضها إلى بعضها الآخر قد تشكل اطروحات جديدة تؤسس لمّا يسمّى بنحو النّص، ومن ثم تولّد الفاعلية في الكشف عن الرسائل اللغوية المتعددة.

ثانياً: أنبأ تفعيل مفردات نظرية الاتساق داخل المنجز النّصي لمحمود درويش عن افتقار النّص إلى كثير من آليات الاتساق، وجنوح مبدعه نحو المتواليات الجملية القائمة على الوفاء بمقاصدها عبر بوابة المضمرات على الرغم من توافر عدد لا بأس به من آليات الاتساق، وبهذه الصورة، فإنّ هناك خصوصية واعية للأشكال والأبنية اللغوية في الخطاب الشعري لدى درويش بناء على مقصدية متبناة من قبله، وانسجاما مع خطاب يتصل بسياق خاص تتمحور حوله الرؤيا، وتتدفع معه اللغة بإيحاءاتها النابعة من تشكيلها وقولبتها وتعالقها مع عناصر أخرى؛ ممّا أسّس لقيام علاقات اتساقية متفاوتة في النّص من

مثل:الإحالات التي بدا واضحا أن النص قد اتكأ في جانبه الأكبر عليها، وقد تنامى النمط الإحالي المقامي في كثير من المواضع ممّا قلل من فرصة التآخذ اللساني داخل النص وذلك لقصور الإحالة النصية أيضا عن تحقيق مثل هذه الغاية ، أما بقية الإحالات المتمثلة بأسماء الإشارة والظروف فقد كانت قليلة بالنسبة لكامل النص وقد بدا فيها النمط الإختياري،ويبدو أنّ استخدامها تفاوت من أداة إلى أخرى بما تفرضه كثير من المحددات في الخطاب الشعري تعود إلى ظروف لغويّة، ورؤيا دلالية، وقد شكّل حضور اسم الإشارة المفرد بروزا بينا، إذ استخدم بنسبة تفوق العناصر الأخرى، وشكّل وجوده استحضار عناصر سابقة في الخطاب الشعري سواء على مستوى الجملة أو المتتاليات الجملية، وهذا كلّه يقودنا إلى نتيجة أنّ مثل هذا النّمط الإحالي لم يشكل أداة اتساقية .

أما الاستبدال فقد شكل حضورا نسبيا مقارنة مع عنصر الحذف الذي مثل أداة تشتت في النص وبشكل بارز، وقد كان هذا الحضور مرتكزا علىانتقائية الموضع، فقد أدي دورا اتساقيا في رتق الاختلال النّصي في فضاء النّص، وشكّل جسرا لسانيا لعبور الدّلالة خصوصا بتعالقه مع المفردات الأخرى، وأطّر لكثير من الرؤى في عالم النص. غير أنّ رصد مواطن هذا العنصر ينبىء بمدى فعاليته في بعض الأماكن، وقلّته في مواطن أخرى مع معيارية بيّنة في الاختيار المؤطر لفعل الرؤيا، ومن هنا نحسب أنّ اختيار المستبدل والمستبدل منه بحاجة إلى مهارة خاصة في الرصد والتأويل.

أما أدوات الوصل فقد مثل التفاوت في استخدامها إحدى السمات البارزة في النص، إذ شكلت أهمية كبيرة في تكوين علاقات الاتساق داخله، وتفاوت هذا الحضور طبقا لمقاصد الخطاب، ورؤى المبدع مضفيا نوعا من العلاقات الدلالية داخل بنية النّص، وكان حضور الوصل السببي في النص فعلا ثريا، إذ مثل علاقات ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة، وتكاثف بوساطة آليات هي " كي، ،لكي، لأنّ، لام التعليل "، وأسهم في خلق النّص، غير أنّه يمكن رصد مجموعة من المتتاليات الجملية المترابطة سببيا دون حضور لإحدى هذه الأدوات، ومع هذا

فقد برز تفاوت في استخدام آليات الوصل في النص، إذ شكلت أهمية كبيرة في تكوين علاقات الاتساق داخله، وتفاوت هذا الحضور طبقا لمقاصد الخطاب، ورؤى المبدع مضفيا نوعا من العلاقات الدلالية داخل بنية النّص.

ولكن حضور أدوات الربط بمجملها لم يكن كافيا لجمع النّص، وتحقيق درجة عالية من الاتساق فيه إذا ما قيس مع عدد الأسطر الشعرية، فالنسبة الغالبة من النص وردت على شكل متتاليات شعرية دون روابط كافية، ومن ثمّ فإنّ غياب أدوات النّص الأخرى، أو قلة استخدامها في هذا النّص يجعله قاصرا لإتمام اتساقه.

وقد برز الربط الخطي بشكل جلي، إذ أنّه قام على الجمع بين العناصر، غير أنّه أخل معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجملة الأخرى والمتمثل بالأدوات " الفاء " و" أو "و " ثم " ، وكانتَ الواو العاطفة من أكثر أدوات الربط حضورا في النص، إذ استغلها الشاعر لربط كثير من أوصال نصه، وبحضور غير منتظم في كثير من المواضع، فقد حضرت في نص بكثافة لافتة للنّظر، لكنّها غابت في مواضع وحقّها في نظر المتلقي الحضور.

وقد شكل المستوى المعجمي حضورا نسبيا، إذ اتكأ النص على تكرير كثيـــر من العناصر المساهمة في خدمت جانب الاتساق في النص، إضـــافة إلـــى الإتكـــاء النسبي على عنصر التضام ، وقد عزّزذلك ضرورة الحاجة إلى آليات الانسجام التي تخلق النّص على المستوى الدلالي.

ثالثاً: على الرغم من قلة التآخذ اللساني داخل النّص الشعري إلا أنّ هناك انسجاما للخطاب المقدم داخل المنجز النّصي، إذ قدّم محمود درويش ومن خلال نصه محتوىً فكريا ربط فيه بين اللغة والفكر، والشكل والمعنى، والدال والمدلول، واستطاع أن يقدم من المتفرقات نسيجا خاصا في حضور جاد للمتلقي الذي تكمن مهمته في إنشاء العلاقات، وبناء الدلالة، وتجميع المتباينات؛ لتبدو نسيجا لغويا متسقا، وخطابا منسجما، بعد استثارته فعليا؛ ليدخل مساهما ومشاركا في تشييد الخطاب المعطى، وقد ربط درويش بين الواقع العربي الفلسطيني، والواقع الفني من خلال توظيف مجموعة من الدّوال المعزّزة للتواصل ما بين المبدع والمتلقي، وقد استطاع أن يخلق توازنا واضحا بين

معرفته الخلفية الدينية والتراثية، وممارسته الإبداعية، فلقد مثّل عنوان الخطاب ارتباطا واضحا في موضوع الخطاب المعطى إذ أسّس الموضوع إلى محاور هامة من تاريخية الصراع بين الأمّة وأعدائها ممثلة بقضية فلسطين ، ووصف حالة اللاوجود للأمّة من خلال محاور عدة تلتقي جميعها في الرؤيا المشتركة حول الواقع المحيط بكينونة الوجود، فالمحاور المتجاورة تبدو في ذكر الجزئيات المؤلّفة لهذه القضية المركزية، من مثل محور الأندلس الذي اعتبره الشاعر جسرا للعبور إلى مآربه، فهي حقل ثري بالموضوعات والرؤى والرموز؛ لما تمثله في الوجدان العربي من دلالات تلهب الذاكرة، وتحرك الذات، وهي ذات ارتباط موضوعي واحد داخل البنية النّصية على الرغم من تعددية الصّور المرسومة، وبنائية المحاور الموضوعية المطروحة، إذ يوحي الموضوع بالتآمر والنهاية، وتردي الأوضاع والأمل.

وعليه، يمكن اعتبار أنّ هذه الرسالة اللغوية التي يحملها الخطاب الشعري هي رسالة مكتملة ومتماسكة تحيط بموضوع واحد من البنية الصغرى الأولى له، وحتى الأخيرة، وهذا يؤسس لما يسمّى بانسجامية الخطاب داخل النص ليوسم بأنّه نص مغلق بمعنى له بداية ونهاية، وهذا ما يجعل من موضوع الخطاب قاعدة لبرمجية النّصوص بمعنى توسيع موضوع الخطاب، وتشكيله في نظر المتلقي نتيجة عملية الفهم؛ لأنّ السامع لا يشكل فهما حقيقيا للخطاب إلا بعد تشكيله لرؤيا كاملة حول موضوع هذا النّص.

وقد نهض العنوان بدور تأويلي فعّال، إذ مثّل مدخلا من مدخلات الخطاب الشعري، وتحكم في تحديد الرؤيا، وأسس لعلاقة بيّنة، إذ يمكن اعتباره خطابا مجسّدا لوحدة النّص، ومؤطّرا للرؤيا، وراسما لمشروع فكريّ مقصود، وقد بدا ذلك من خلال الفعل الاتصالي ما بين العنوان الكلي للخطاب، وعلاقته مع العناوين الفرعية لنصوص البنيات الصغرى، والمستوى الآخر الذي يظهر في وحدة الموضوع، وهي ذات تداخل .

وقد تبوأ العنوان في خطاب درويش"أحد عشر كوكبا على آخر المشهد مكانا بارزا أسّس لدلالة الخطاب الكلية، وبنى آفاقا من التوقعات الناهضة أسس الأندلسي

بكشف الحجب عن الرؤيا، ومتنه زاخر بكثير من العناوين الموحية، والحاملة للدلالة المغرقة في إيحائها، والمتواصلة مع عنوان الديوان؛ لتشكيل خطـــاب يبحـــث عـــن وجود وسط حشد هائل للطاقات التعبيرية، واجترار للماضـــي، وتســـخيره لتجربـــة الحاضر؛ لتشكيل رؤيا المستقبل.

ومعنى هذا،أنّ عنوان الخطاب يتكون من شقين يمثلان مراحل سياقية؛ لإضاءة حاضر محيط، ومن مرسل له خلفيته الثقافية والاجتماعية المعلنة لدينا، وهو يقوم على الاختزال؛ ممّا يدعو إلى اعتباره مشحونا بالدلالات، ومفعما بالرؤى؛ ذاك أنّه يرجعنا إلى سياقات نصية ثقافية وتاريخية ودينية، وقد غلب الطابع الديني في شقه الأول "أحد عشر كوكبا"، وهذه الإضاءة تمثل بعدا خاصا في كونها ترمز إلى حادثة معلنة في القرآن الكريم ذات أهداف بينة، وبنية دلالية واضحة في سورة يوسف عليه السلام برمزية فاعلة في ظلّ أحداث ظلمه، ومطاردته لسنوات طويلة معانيا من الحرمان، وسلب الذات، ومكتويا بنار الظلم؛ لذلك كان إبراز هذا التناص القرآني داخل عنونة النص إيحاء لإغناء النّص بهذه القصة.

رابعاً: أنّ كشف مضمون الرسالة اللغوية، وبناء الانسجام بين أجزاء الخطاب مهمة عسرة تلقى على عاتق المتلقي، أو القاريء الضمني الحاضر في النّص فـــي كثير من الأحيان ، وهي موكولة إلى خلفيتـــه المعرفيـــة، وأدواتـــه النقديـــة، وقدرته على توظيف هذه المفردات جميعا لخلق الخطاب، والوفاء بهذه الغاية مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذه البنائية ينبغي أن تقوم علـــى مبـــدأ الـــتلاقح والالتقاء على القواسم المشتركة ما بين مفردات النظرية، وبنائية النّص الأمر الذي يؤسس لمشروعية الانسجام التي لا تكتفي بتوظيف الـــدّال والمـــدلول، وإنّما بتوظيف الثقافة والمعرفة لدى المتلقي للتفاعل في جو من المصالحة بين البنائية الإبداعية، والبنائية التأويلية.

وأخيرا، فإنّ كثيرا من النتائج التي توصلت إليها الرسالة بقيت مسكونة فـــي داخلها، وبين أسطرها، ولم تتطرق إليها هذه الخاتمة إلا بالإشارات العابرة على أمل أن يقف عندها القارىء خلال رحلته مع النّص .

المراجع

أ . المراجع العربية

إسماعيل، عز الدين، 1966، **الشعر العربي المعاصر**، دار الثقافة، بيروت.

بحيرى، سعيد،1997، **علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات**، ط1، الشركة المصرية العامة للنشر.

براون ويول، **تحليل الخطاب**،1997 ،ت/محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود.

الجرجاني ، عبد القاهر، 1997، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه محمد ألتنجي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت.

الجزائري، محمد، **تخصيب النّص**، مطابع الدستور التجارية، عمان.

الجزار، محمد فكري،2001 ، **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، ط1،إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة.

الجزار، محمد فكري، **العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الجزار، محمد فكري،2001 ، **لسانيات الاختلاف**، ط1 ، إيتراك للطباعةوالنشر، القاهرة،.

ابن حميد ، رضا، 1996 ، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة فصول، مجلد 15، ع2.

خضر(ناظم عودة)، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، ط1، دار الشروق.

خطابي، محمد،1991، **لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ط1، المركز الثقافي العربي.

درويش ، محمود، 1992 ، **أحد عشر كوكبا**، ط1، دار الجديد، بيروت .

دي بوجراند (روبرت)،1998، **النص والخطاب والإجراء**،ط1، ترجمة تمّام حسّان،عالم الكتب، القاهرة.

دي سوسير(فردينان)، 1988،**علم اللغة العام** ، يوئيل يوسف عزيز، وزارة الإعلام، بغداد.

الرواشدة، سامح،2001 ، **إشكالية التلقي والتأويل ، دراسة في الشعر العربي الحديث**، ط1، أمانة عمان.

الرواشدة، سامح2003 ، **ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت**، الجامعة الأردنية، مجلة دراسات، مج03، ع3.

الزنّاد، الأزهر ، 1993، **نسيج النص**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

أبو زيد، نصر،1981، **الهرمنيوطيقيا ومعضلة تفسير النّص**، مجلة فصول،ع3.

سشايفر(جان ماري)،2004 ،النّص، **العلاماتية وعلم النّص(مجموعة مقالات)**، ط1،ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

سيرفوني، جان، 1998 ،**الملفوظية**، ترجمة قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب.

شولز، روبرت، 1994، **السيمياء والتأويل**، ط1، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت.

طحّان، ريمون، وطحّان، دنيز بيطار، **فنون التقعيد وعلوم الألسنية**، دار الكتاب اللبناني.

عشري زايد، علي، 1978 ، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، ط1، الشركة العامة للنشر، طرابلس.

العلاق ، علي جعفر، 1997، **الشعر والتلقي**، دار الشروق.

علي ، ناصر،2001، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، ط1، المؤسسة العربية للطباعة والنشر.

عيد ، رجاء، **القول الشعري منظورات معاصرة**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

الغانمي، سعيد، 1990، **أقنعة النّص، قراءات نقدية في الأدب**، ط1.

فان دايك، **2000** ، **النص والسياق**، ترجمة عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق،المغرب.

فان دايك، **2004**، **النص: بنى ووظائف**، العلاماتية وعلم النّص(مجموعة مقالات)،ط1، ترجمة منذر عياشي، الدار البيضاء.

فضل ، صلاح، 1996، **بلاغة الخطاب وعلم النّص**، ط1، الشركة المصرية العامة للنشر، القاهرة.